

中国曲艺志·湖南卷

(未定稿)

志 略 音 乐

《中国曲艺志·湖南卷》编辑委员会

一九八九年七月

三、音 乐

湖南的歌唱类曲种有三十个。其中围鼓主要选用地方戏曲唱腔；独角戏可说诵，也可歌唱，但唱的是〔讨学钱〕、〔卖杂货〕等花鼓戏曲调；大擂拉戏有摹仿长沙花鼓戏〔比古调〕的曲目，所以，这三个曲种没有设置音乐条目。余下二十七个曲种，从主要伴奏乐器上看，大体分为四类：

（一）丝弦乐类

凡是用琵琶、月琴、扬琴、二胡、三弦等丝弦乐器伴奏的曲种有：丝弦、小调、弹词、渔鼓、嘎琵琶、太平南曲共六个。渔鼓用渔鼓筒和筒板伴奏，但也用月琴，故归入此类。太平南曲偶用竹笛；祁阳小调艺人演唱地方小调时，也有时加入唢呐。但主要还是丝弦乐器。

（二）、锣鼓乐类

凡用各种鼓（包括书鼓）、锣，或用锣鼓加唢呐的吹打乐伴奏的曲种有十四个。如地花鼓、薅草鼓、香帮鼓、说鼓、对鼓、丧鼓、跳三鼓、三棒鼓、长沙大鼓、单人锣鼓、花鼓座唱、嘎堂套、春锣、赞土地。其中单人锣鼓的唱腔，还在进一步向专用化、曲艺化完善的过程中，没有开设条目。

（三）、板课节奏乐类

用竹板、课子、钱鞭等没有旋律意义的乐器伴奏唱腔的曲种有莲花闹和霸王鞭。

(四) 无伴奏类

不用乐器伴奏的有雷却、甘嘎、排话、古嗯、圣谕等五个曲种。

〔丝弦音乐〕 丝弦音乐，是由长江下游地区流传到湖南的明清时调小曲，与当地的灯调、山歌、地方小调合流，逐渐衍变发展而成。在其形成和发展过程中，还吸收了一些地方戏曲、曲艺音乐的表现手段和音调。

唱腔音乐

丝弦的唱腔音乐，包括牌子丝弦和板子丝弦两种。

牌子丝弦：牌子丝弦是湖南丝弦的主要部分，属曲牌体。曲牌有二百余首。按其不同来源，可分为四类：源于大曲、诸宫调、北曲、南曲的，如〔普天乐〕、〔清江引〕、〔红绣鞋〕、〔一支花〕、〔满江红〕；源于明清时调小曲的，如〔银纽丝〕、〔九连环〕、〔湘江浪〕、〔下盘棋〕、〔倒扳浆〕、〔卖杂货〕、〔无锡景〕、〔扬州相思〕、〔凤阳调〕、〔玉美人〕、〔叠断桥〕、〔背工调〕、〔一匹绸〕、〔哭五更〕、〔越调〕、〔鲜花调〕（〔茉莉花〕）、〔剪剪花〕（〔剪靛花〕、〔剪甸花〕）、〔元宝歌〕（〔元宵歌〕）；源于灯调、山歌和地方小调等民间歌

曲的，如〔对口淮调〕、〔螃蟹歌〕、〔十杯酒〕、〔摘菜苔〕、〔采茶调〕；源于其他地方戏曲、曲艺音乐的，如〔斗把高腔〕（〔渭腔〕）、〔十字调〕、〔莲花闹〕、〔安庆调〕、〔平板〕。

牌子丝弦的音乐结构，分单曲体和联曲体两类。

单曲体，善演丝弦的短篇曲目，即丝弦小调，又称小段、小品。由于唱词常采用四季、五更、十月等序列写法，用多段唱词来表现一个中心内容，所以音乐上常用分节歌的形式。

例 1：浏阳丝弦

小 四 景

潘愚生演唱

1 = F $\frac{4}{4}$

朱之屏记谱

5 6 3 5 6 — | 5 6 1 1 6 5 — | 5 6 1 6 6 5 | 3 2 3 2 1 — |

春景色鲜艳，融和暖气喧。紫柏逢春美堪怜，
夏景荷花香，习习风送凉，骚人墨士恨天长，
秋景气爽高，风吹丹桂飘。无拘无束任逍遥，
冬景梅花开，玉屑飞满天，收藏产品待春来。

3 5 1 3 2 — | 1 2 6 1 2 — | 1 2 1 5 6 — | 6 • 5 3 5 3 |

花开三日天，蝴蝶舞翩跹，莺穿板桥边，姣女少娃
漫招同伴侣，不做外排场，随意任飞翔，醉看村童
不羡财奴富，任他俗吏骄，淡薄愿劳动，自食其力
柴扉紧紧闭，围坐在炉台，志趣真和谐，一家团聚

3 5 6 5 6 — | 6 5 3 5 6 5 3 | 2 3 2 1 6 — | 6 5 3 5 6 5 3 |

戏耍秋 千 桃红似 火 柳绿如 烟 桃红似 火，
捉 迷 藏， 写成俚 歌 信口雌 黄， 写成俚 歌
人品自 高， 月高升 合 敢傲若 曹， 日高升 合
自己安 排， 年年如 此 岁岁开 怀， 年年如 此

2 3 2 1 6.1 | 2 3 5 1 — ||

柳绿如 烟。

信口雌 黄。

敢傲若 曹。

岁岁开 怀。

联曲体，主要演唱丝弦的单段（中篇）和长篇曲目。由于该类曲目有多种人物和故事情节，需要组合两首或两首以上的曲牌来演唱。如《摘葡萄》用了〔背头〕、〔叠断桥〕、〔背尾〕三首曲牌；《秋江》的唱腔联缀〔五音头〕、〔鸳鸯词〕等六种曲牌；《寡妇上坟》用了十首曲牌。

板子丝弦：板子丝弦音乐属板腔体，多用于篇幅较长，矛盾尖锐，情绪起伏较大的曲目，艺人称丝弦戏。如《苏三起解》、《大宴》、《秦香莲》、《马前复水》、《描容上京》、《拷红》等。它分川路 and 老路两种腔调。前者热烈开朗，后者深沉浑厚。

它们主要伴奏乐器定弦法不一样。

定弦器	腔调	川 路	老 路
京 胡		5 2	1 5
二 胡		1 5	5 2
三 弦		1 5 1	5 1 5
琵 琶		5 1 2 5	1 4 5 1

它们都包括〔一流〕、〔二流〕、〔三流〕三种板式。〔一流〕一板三眼，慢速，善长抒情，也可叙事；〔二流〕一板一眼，中速，长于叙事，常德丝弦的〔二流〕多在眼上起唱，曲体上属抑扬格；〔三流〕，散板，速度自由，经常被用来表现激动悲愤的感情。

例 2：辰溪丝弦

选自《太白醉写》

1=D $\frac{4}{4}$

一 流

余维桂 演唱

中速

朱之屏 记谱

(3 5 5 6 6 5 3 5 2 3 1 2 | 3 5 5 3 2 3 5 6 5 6 1 5 5 6 | 1 6 5 1 2 3 5

2 2 5 2 3 5 | 3 2 1 2 —) 2 2 | 6 • 7 6 5 3 — | 3 5 3 2 3 5 6 |

父王 爷

宴 了 驾

6 (6 5 3 2 3 5 | 6 5 6 1 1 6 1 6 5 6) | 6 5 6 1 6 5 3 2 |

孤 把 国

5 6 5 • 1 6 5 | 3 2 3 3 3 2 5 3 2 1 2 2 3 | 5 • (6 5 6 5 6 5 |

掌

1 1 2 2 3 1 2 3 2 1 6 | 5 5 6 5 6 1 1 6 5 | 2 2 5 3 2 3 5 2 1

2 2 3 | 5 5 6 5 6 1 1 6 5) | 5 6 5 (2 1 2 5) | 6 1 6 5 6

一朝君

一朝臣

5 3 | 2 3 • 2 1 1 6 5 6 1 | 2 (2 3 5 2 1 2 5) | 6 5 • 5 6 5

治 国安

3 5 3 | 2 - 2 3 5 5 | 6 5 3 2 1 1 6 1 | 2 (略)

邦。

例 3：常德丝弦

1 = G $\frac{2}{4}$

选自《宝玉哭灵》紫鹃唱段

二 流

宋 洁 演唱

稍快

(川路)

黄 挥 记谱

5 3 | 3 3 1 | 3 5 3 5 | 1 1 | 1 3 5 | 5 3 | 2 • 3 5 |

见 二 爷 怒 怒深 咽喉 哽 哽，

5 6 7 1 • 6 | 5 (6 1 | 5 3 2 3 | 5) 5 3 | 3 5 1 | 3 • 5 6 1 |

林 姑 娘

3 • 5 | 3 2 1 | 1 $\frac{6}{E}$ 1 | 1 $\frac{6}{E}$ 1 | 1 6 5 | 6 $\frac{3}{E}$ 5 | 2 • 6 1 |

活 活 地被 你 害 煞。

1 • 2 3 1 | 2 3 2 | (略)

例 4：常德丝弦

选自《描容上路》

1 = G

三 流

龚佑松 演唱

速度自由悲痛地 (老路)

张益华 记谱

(6666) | $\widehat{6} \underline{1} \underline{3} \underline{\underline{\underline{3}}}$ 5 5 5 • $\underline{6} \underline{7} \underline{\underline{\underline{2}}} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{\widehat{6}} - (6666) |$

筑 起 坟头啊

$\underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{\underline{\underline{1}}}$ 6 5 - $\underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{\widehat{5}} - (5555) | 5 \underline{\underline{\underline{3}}} 5 5 3 \underline{2} \underline{5}$

听人 讲啊

说 伯嚭得中

$\underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{\widehat{3}} (3333) | \underline{\widehat{6}} \underline{1} \underline{5} 3 \underline{1} \underline{2} 1 1 • \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2}$

啊

状 元 郎啊!

$\underline{\widehat{1}} \underline{\widehat{2}} - (2222) ||$

板子丝弦形成期较晚，(注一)仅在湘西北的沅水、澧水中下游一带地区的城镇流布。辰溪丝弦的板子不分“路”；常德、津市、澧县、桃源和大庸等地的丝弦，分川路 and 老路，川路是基本唱腔，在戏剧性强的传统曲目中，广泛运用。一般都由上下两句构成。上句有5、3、1、6、 $\underline{6}$ 五种落音，下句都落2。上句五个落音根据剧情和行当来选用。“3字韵”和“5字韵”比较柔和、细腻，多用于生、旦；“1字韵”和“6字韵”比较粗犷、豪放，常用于净、丑；“ $\underline{6}$ 字韵”深沉低婉，各行当可共用。老路定弦比川路高五度，是川路的反弦，曲调悲凉、凄伤，用于

《描容上路》、《雪梅吊孝》等为数不多的悲剧剧目。

丝弦唱腔的结构原则：丝弦音乐在曲调结构方面，讲究对使原则。由上下两个对置、呼应式腔句构成的唱段，是其基础。

例 5：邵阳丝弦

1 = G $\frac{2}{4}$

剪 剪 花

王瞎子 演唱

邓桂枝 记谱

稍快

[I]

[II]

2 3 1 2 3 | 5 6 1 5 | 2 5 3 1 | 2 . 3 1 2 3 5 | 2 — | 1 3

搬 一 张 椅 子 二 叔 你 请 坐 呀 都 哟 倒 杯

2 1 | 6 1 5 6 1 | 1 3 2 1 6 | 5 6 5 3 | 5 — ||

浓 茶 衣 呀 哟 二 叔 你 止 渴 衣 呀 哟。

有时唱词句数出现奇数，仍然按照上述原则，结构曲调。

例 6：浏阳丝弦

1 = G $\frac{4}{4}$

正 越 调

潘愚生 演唱

中 速

朱之屏 记谱

[I]

5 — 5 2 | 3 . (4 3 2 3) | 1 . 2 3 5 2 1 6 5 | 1 6 3

景 阳 冈

打

虎

$\overline{3\ 2} - \mid \overset{\boxed{\text{II}}}{1 \cdot \underline{2\ 3\ 5\ 2\ 1}} \mid \underline{2 \cdot} (\underline{\underline{3\ 2\ 1}} \underline{\underline{6\ 1\ 2}}) \mid \underline{\underline{1 \cdot 2\ 3\ 5\ 2\ 1}}$

人 称 英

$\underline{\underline{6\ 5}} \mid \underline{2 \cdot \underline{3\ 1}} - \parallel$

雄。

例 7：衡山丝弦

$1 = G \frac{4}{4}$

玉 美 人

演唱者不详

$\boxed{\text{I}}$ 稍快

周来耕 记谱

$\underline{\underline{5\ 6}} \underline{\underline{5\ 3}} \underline{2\ 1\ 6} \mid \underline{\underline{5\ 6}} \underline{\underline{5\ 3}} 2 - \mid \underline{1\ 6\ 5} \underline{5\ 3} \mid \underline{2\ 1\ 6\ 5} 1 - \mid$

玉 美 人 得 病 在 牙 床，

$\boxed{\text{II}}$

$\underline{1\ 6} \underline{1\ 2} \underline{5\ 6} 3 \mid \underline{1\ 6} \underline{5\ 3} 2 - \mid \underline{5\ 5} \underline{6\ 1} \underline{1\ 3} \mid 2 \underline{1\ 6} 5 - \mid$

尊一声 情 哥 你 是 听， 奴家 有话， 对你 提。

在因唱词多而构成较长的段落时，也基本上按照对仗原则，
由多对上下句来结构曲调。

例 8：常德丝弦

$1 = G \frac{2}{4}$

稍快

匡鹤龄 演唱

$\boxed{\text{I}}$

老 路 二 流

朱之屏 记谱

$\underline{6\ 6} \underline{6\ 5} \mid \underline{5\ 1\ 2\ 6} - \mid \underline{6} - \mid \underline{6} \searrow (\underline{6\ 6}) \underline{1} \mid \underline{1\ 6\ 5} \mid 3$

反 惹得

公 婆

(3 | 3) 1 | 1 6 3 | 5 | 5 6 | 5 5 3 | (5 6 5 | 5 6

猜 疑 想，

II

5 | 5 6 5 3 | 2 3 5 5 | 2 3 5 3 | 5) i | i 3 5 | 3 i

猜 疑 媳 妇

5 | 5 6 i | 3 3 4 | 3 2 1 | 1 (1 6 | 1) 3 5 | 5 3 2 1 |

食 黄

1 6 1 | 1 2 3 5 | 3 2 2 1 | 2 . (3 | 5 6 5 3 | 2 3 5 5 |

梁哦，

I

3 5 1 6 | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 2) 6 | 6 1 3 |

二 老

5 6 7 | 7 2 7 5 | 6 - | 6 - | (6) 6 i | i 6 3 | 5 - |

门 口哪

偷 眼 望，

5 6 | 5 5 3 | (5 6 5 | 5 6 5 | 5 6 5 3 | 2 3 5 5 | 2 3

II

5 3 | 5) 3 5 | 5 3 6 | 5 . 7 5 3 | 5 6 . 1 | 3 3 . 4 |

看 见 媳 妇

3 2 1 | 1 (1 6 | 1) 3 5 | 3 3 | 5 5 | 3 3 2 1 | 2 .

在 食 糠哪。

(3 | 5 6 5 3 | 2 3 5 5 | 3 5 1 6 | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 |
2) | 略

按照起、承、转、合原则结构的曲调，在丝弦音乐中占有一定比例。

例 9：湘潭丝弦

1 = C $\frac{2}{4}$

照 花 台

廖春珍 演唱

周乙歧 记谱

[I] 中速

6 5 6 2 | 1 6 5 | 6 1 1 6 5 6 | 1 - | 1 1 2 | 3 5 3 2 |

二 更 里 月亮渐渐高， 奴在 房 中

1 3 2 1 | 6 1 5 | 3 1 3 | 3 1 0 2 | 6 . 1 5 | 6 5 3 |

好不心 焦， 手 拿 花鞋 元 心 绣，

3 3 5 6 1 | 5 6 5 3 2 | 5 . 6 5 2 | 3 . 5 3 2 | 1 - ||

两 眼 只 哭 得 赛 过紫樱 桃。

在一些比较长大的唱段中，曲调方面常常运用头、身、尾的原则来结构。即在曲调主体(曲身)的前后，各置一个曲头和一个曲尾。

例 10：常德丝弦

1 = G $\frac{4}{4}$ 中速

龚佑松 等唱

张益华 记谱

曲头

$\hat{3}-\hat{5}-\underline{3\ 2\ 1\ 6}\ \hat{2}-$ (多多 | $\underline{2\cdot\ 3\ 5\ 6\ 3\ 2\ 1\ 6}$ | $\underline{2\ 3\ 5}$.

三更 天

$\underline{2\ 1\ 2})$ | $\underline{6\ 5\ 6\ 1\ 5}$ | $6-\underline{3\ 3\ 3}$ | $\underline{2\ 3\ 5\ 3\ 2\ 1\ 6}$ | $\frac{3}{4}\ 2-$

睡 不 着。忽听得 街 坊。

$3\cdot\ \underline{2}$ | $\underline{2\cdot\ 3\ 5}-$ | $\underline{2\ 3\ 5\ 2\ 1}$ | $\underline{6\ 1\ 5\ 6}-$ | ($\underline{5\ 6\ 1\ 2}$

街 坊 人 声 闹。

曲身

$\underline{6\ 5\ 3\ 5}$ | $\underline{6\ 2\ 1\ 6\ 5\ 6})$ | $\underline{3\ 2\ 5\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{2\ 3\ 1\ 2\ 3}-$ |

叫 丫 环

($\underline{2\ 3\ 5\ 6\ 3\ 2\ 1\ 2}$ | $\underline{3\ 6\ 5\ 3\ 2\ 3})$ | $\underline{6\ 5\ 6\ 1\ 5}$ | $6-\underline{6\ 5}$

你 与 我 推 开

6 | $\underline{1\cdot\ 6\ 5\ 6\ 1}$ | $0\ \underline{2\ 3\ 1\ 2\ 5}$ | $\underline{6\cdot\ 2\ 6\ 5\ 3\ 2}$ | $5\cdot(\underline{6}$

了 纱 窗

$\underline{5\ 3\ 5})$ | $\underline{3\ 5\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{2\ 3\ 1\ 2\ 3}-$ | ($\underline{2\ 3\ 5\ 6\ 3\ 2\ 1\ 2}$ |

瞧 一 瞧，

$\underline{3\ 6\ 5\ 3\ 2\ 3})$ | $\underline{5\ 5\ 6\ 1\ 5}$ | $6-\underline{3\ 3\ 3}$ | $\underline{3\ 5\ 3\ 2\ 1}$ | $2-$

却 原 来 尽 都 是 一 班

$3\ 2$ | $\underline{2\cdot\ 3\ 5}-$ | $\underline{2\ 3\ 2\ 1}$ | $\underline{6\ 1\ 5\ 6}-$ | ($\underline{5\ 6\ 1\ 2\ 6\ 5}$

一班 年 少 郎，

3 5 | 6 2 1 6 5 6) | 3 2 3 5 2 | 3 — 3 2 3 | 5 • 3 2 3

琵琶儿对着了三

5 | 0 0 $\frac{6}{4}$ 1 — | 2 1 2 3 — | (2 3 5 6 3 2 1 2 | 3 6 5 3 2 3) | 6 5 6

弦子。

鼓

1 5 | 6 — 3 3 3 | 5 • 3 2 3 5 | 0 2 3 1 2 5 | 6 • 1 6 5

板儿对着了竹玉箫。

3 2 | 5 • (6 5 3 5) | 5 3 2 1 2 3 5 | 2 • (3 2 1 2) |

哎，太爷

5 • 3 2 3 5 | 0 5 3 3 | 2 3 5 — | 2 3 2 1 | 6 5 6 — |

小曲儿可也还唱得好。

曲尾

5 3 2 1 2 3 5 | 2 • (3 2 1 2) | 5 • 3 2 3 5 | 0 5 3 3 |

哎，太爷小曲儿可也还

2 3 5 — | 2 3 2 1 | 6 — — — | 2 — 3 — | 1 — 7 — | 6 — — — ||

唱得好。

在多首曲牌的联缀和多种板式的组合上也是以头、身、尾三部为结构原则的。如常德丝弦《双下山》的音乐：

曲头

曲身

曲尾

满江红（一板三眼）+八板子（一板一眼）+清江引（散板）

越调（一板三眼）

渭腔（有板无眼）

倒扳浆（有板无眼）

有的长大唱段，以某一曲牌为主体，作各种各样的变化重复。但在每次变化重复之前，用一句有特性的过渡句作连接，以保持唱腔风格的统一性，并用统一的结束句来保持曲牌的风格，也是丝弦唱腔曲调常见的结构形式之一。如邵阳丝弦《小冤家》的〔对口淮调〕。其过门为：

(25 323 56 565 | 1.2 6535 2.1 612 | 3523 5.161
2312 | 3.6523) |

第一段为：

1 6 1 6 5 3 2 | 5 1 6 5 5 1 6 5 | 5 3. (5 3 2

(女)小冤家 从今以后休到奴的家

3) | 3. 5 6 1 5 3 5 2 6 | 1 2. (3 2 3 1 2) | 1 6 1

家中

来呀。

(男)小妹

5 3 2 | 1 5 6 1 2 5 3 5 | 2 3 2 1 (6 1 2 3 1) | 3. 5

妹 你为何说出这般无情无

6 1 5 3 2 6 | 1 2 ||

义的话呀？

第三段为：

1 6 i 5 3 2 | 5 6 i 6 5 i 6 5 | 1 1 2 3 5 2 3 |

(女) 我妈 妈 前门后门下了一把 无啊

5 3 5 6 i 6 5 3 2 | 5 6 (7 6 5 6) | 3 1 2 5 i 6 5 |

情 锁, (男) 我不走前门后门

5 1 6 5 1 5 1 2 | 5 3 2 2 2 3 5 | 5 5 4 2 2 3 5 | 4 5 4 2

墙 上 爬 呀, 来呀 来呀 来呀 来

1 (1 2 6 5 1) | i 3 6 5 3 2 | 5 6 1 2 i 2 3 5 | 2 6 1

呀 (女) 爬墙 来 只恐怕跌 坏我的 小

(6 1 2 3 1) | 5 3 2 3 2 1 6 5 | 5 i 6 5 6 5 4 |

冤 家 呀。

5 5 4 5 i 6 5 | 5 3 3 5 2 6 1 | 3 • 5 6 i 5 3 2 6 | 1 2 ||

(男) 哎呀我的妹妹 纵死你的花墙下, 两 眼 不 得 眨!

上例各段之间, 都从有特性的音调“i 6 i 5 3 2”开始。中间部分, 根据文学上的需要, 音调、节奏不断变化, 句幅有时减缩, 有时扩展, 最后落在个性较强的收束腔句 3 • 5 6 i 5 3 2 6 | 1 2 || 上画。

丝弦的唱腔, 从表现功能上, 可大致归纳为抒情型、叙事型和戏剧型三类。

长于抒情的曲调、占的数量最多。如〔剪剪花〕、〔银纽丝〕、〔越调〕、〔背工调〕、〔无锡景〕、〔湘江浪〕、〔满江红〕、〔鲜花调〕、〔喜报三元〕（又名〔叠断桥〕）、〔怀调〕、〔玉娥郎〕、〔玉美人〕等曲牌，以及〔川路〕、〔老路〕中的〔一流〕等。

〔小四景〕、〔安庆调〕、〔元宝歌〕等曲牌，和板子丝弦中的〔二流〕，常用来表现叙事性较强的内容。

〔渭腔〕（又名〔脱禅〕、〔斗把高腔〕）等曲牌，以及板子丝弦中的〔三流〕，多用在戏剧性较强的段落中。

丝弦唱腔的创作，传统上有装腔、揉腔和借腔三种基本方法。

装腔，就是把新词配上原有的曲牌（曲调）。由于新词语言声调、语气的关系，个别地方的音调，可能有所调整，但从整体上说，是不会有改变的。这就出现一曲多名的现象。如同一首〔淮调〕，拥有〔七弦琴〕、〔春光明媚〕、〔小郎君〕、〔三更天〕、〔独对孤灯〕、〔哭亡妻〕等多首曲调。

揉腔，即根据唱词内容的需要，以某一曲牌为基础，揉进别的曲牌的某些腔句或音调，成为一个新的曲牌。如《琴房送灯》中的〔今宵梅花开〕，就是由〔补缸调〕和〔哭五更〕揉合而成的新曲调：

〔今宵梅花开〕

〔补缸调〕

〔哭五更〕

32 35 3·5 23 | 5(6 53 23 5) | 556 53 212 |

23 5 | 3 32 | 35 23 | 5— | 5·3 | 2—1

5 5 3 2 3 | 5— 3213 | 2— 16 5 | 5 61 25

661 61 31 2 | 165 1 1·3 21 | 5 61 5·3 | 66 5(424

32 16 | 2— | 23 5 | 3532 | 12 35 | 2— | 11 | 11 |

32 | 1——— | 33 6123 | 76 5—— | 65 6 25 | 32 3—— |

5) | 667 65 6(765 6) | 61 35 67 6 | 12 1216 56

6 1 | 1— | 1 6 | 5— | 65 32 | 5— | 61 | 65 | 3561 |

12 35 26 12 | 765 —— | 35 3 12 35 | 26 1 61

12 | 6165 323 5 0 ||

5— ||

65 | 32 356 — | 12 16 56 12 | 65 32 5 — ||

借腔，就是向其它民间文艺形式，特别是向地方戏曲音乐中借用某些曲牌，或某些曲牌的某些腔句：如〔安庆调〕、〔平板〕是原封不动地借用；《昭君和番》中的〔斗把高腔〕（〔渭腔〕），是借用祁剧高腔〔降黄龙〕的腔句组合而成。

例 1 1：浏阳丝弦

1 = G $\frac{4}{4}$

稍快

平

板

潘愚生 演唱

朱之屏 记谱

6 5 3 . 5 3 2 | 1 2 (2 1 3 5 | 6 1 5 6 1 2 3 5 | 2 1 2)

朋 儿

2 1 2 | 2 3 - 6 | 1 . 2 3 7 6 5 | 5 0 1 6 1 | 2 . 0 3

带 关 山 门 两 扇 俺

3 2 | 1 . 6 $\frac{5}{\text{E}}$ 3 2 | 2 3 . 5 3 2 1 6 | 5 6 - 0 | $\frac{6}{\text{E}}$ 1 . 2 3

和尚 下 山 找

7 6 5 | 5 1 - 6 5 | $\frac{6}{\text{E}}$ 1 . 0 |

寻 娇 娘。

转调在丝弦音乐中的运用：转调，是丝弦音乐求得曲调发展、增强表现力的手法之一。即在一些篇幅较长大的曲调中，临时改变宫音或主音的位置，以避免调性、调式的单一性。在同宫系统中改变主音的位置，取得调式交替的效果。如〔元宵歌〕四次改变主音位置，形成宫——徵——商——宫调式的交替。

例 1 2：常德丝弦

1 = G $\frac{2}{4}$

官

欢快地

元 宵 歌

戴望本 演唱

黄 挥 记谱

(3 5 3 2 | 1 2 1 | 3 5 3 2 | 1 . 2 3 5 | 2 1 6 5 | 1 -) |

徵

6 5 | 6 5 6 1̣ | 3̣ . 5 2 3 | 5 — | 3 . 5 2 3 |

正月 唱 起 元 宵 歌, (索 拉 妹 子

商

5 — | 3 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 . 1 | 2 — | 3 2 3 | 5 . 6

哟 索拉妹子 呀 依 哟 哟) 家家 户

官

5 3 | 2 — | 3 . 5 3 2 | 1 2 | 3 5 3 2 | 1 3 2 | 1 2 1 2 |

户 (索拉拉妹子 罗托 索拉妹子 罗 托 罗托罗托

3 5 2 3 | 5 — | 3 1 3 5 | 6 5 | $\frac{3}{7}$ 5 6 1 3 2 | 1 . (3 |

索拉妹子 哟) 闹 元 宵 笑 呵 呵。

2 1 6 5 | 1 —) ||

改变宫音位置, 引起调性的转换。丝弦音乐常见的是以“变宫为角”。民间叫“屈调法”, 即由主调转入属调; 另一种是以“清角为宫”。民间叫“扬调法”, 即从主调转入下属调。丝弦音乐中, 经常遇到的是调的暂时偏离, 即暂转调。

摘句 1

1 = G $\frac{4}{4}$

C 宫系统

5 3 2 3 2 1 6 5 | 5 1̣ 6 5 6 5 4 | 5 5 4 5 1̣ 6 5 | 5 3 3 5 2 6 1 |

摘句 2

1 = C

G 宫系统

$\dot{5}\dot{5}\dot{2}\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1} \mid \dot{7}\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{2}\dot{5}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{5}\cdot\dot{6}\dot{2}\dot{6}\dot{7} \mid \dot{1}\dot{6}\dot{1}\dot{5}\dot{3}\dot{2} \mid$

暂转调一般时间不长，往往只有一个腔节，或一个分句。腔句、唱段间对置式的转调，也间常有此情况。

例 1 3：邵阳丝弦

1 = G $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

怀 调

陈桃元 演唱

洪 滔 记谱

$\dot{1}\dot{6}\dot{1}\dot{5}\cdot\dot{3}\dot{2} \mid \dot{5}\dot{6}\dot{1} \mid \dot{2}\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{5} \mid \dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1} (\dot{6}\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{1}) \mid$

雁儿 呀， 我郎 可有 一封 情

$\dot{5}\cdot\cdot\dot{6}\dot{2}\cdot\cdot\dot{3}\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{5} \mid \dot{5}\dot{1}\cdot\dot{6}\dot{5}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{5}\dot{6}\dot{5}\dot{5}\dot{5}$

书： 呃

带呀？

可有 什么

$\dot{6}\dot{1}\dot{6}\dot{5} \mid \dot{5}\dot{2}\dot{3}\dot{5}\dot{3}\cdot\dot{2}\dot{1} \mid \dot{3}\cdot\dot{5}\dot{6}\dot{1}\dot{5}\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{1}\dot{2} \mid$

情书 信，停一停 翅 儿 落 下 来。

转 1 = D (前 2 = 后 5)

$\dot{5}\dot{2}\dot{3} \mid \dot{5}\dot{6}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{1}\dot{2}\dot{1} (\dot{2}\dot{3} \mid \dot{1}\dot{6}\dot{1}) \mid \dot{5}\cdot\dot{3}\dot{5}\dot{6} \mid \dot{1}$

想当 年

你 我同把 一

$\dot{1}\dot{2} \mid \dot{5}\cdot\dot{1}\dot{6}\dot{5} \mid \dot{3}\cdot\dot{5}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{1}\cdot\dot{6}\dot{1}\dot{2} \mid \dot{5}\cdot\dot{1}\dot{6}\dot{5} \mid$

个 想

思

害

5 2 ¹ 2 | 3 • (5 6 | 3 5 2 3) | 5 3 5 | 6 6 1 6 5 |

我的郎 双膝 跌跪

转 1=G (前 5=后 2)

3 5 6 1 | 5 3 2 6 | 1 2 | 2 - | 2 • 5 3 2 | 1 2 1 (2 3 |

地 尘 埃。 哎

5 6 1) | 5 5 2 | 3 • 2 1 | 5 6 1 6 | 5 1 6 5 | 1 1 2 |

哀(呀)求 奴 才与你 结下一双 丝呀

3 5 2 3 | 5 1 • 6 | 5 6 5 4 | 5 6 5 4 5 | 1 6 5 | 5 2

罗 带 呀。又 谁 知 无情

3 5 | 2 3 2 1 | 3 • 5 6 1 | 5 3 2 6 | 1 2 | 2 - ||

郎 此一去 不 见 人 回 来

在长期的流布过程中，丝弦已形成许多风格各异的支派。支派的形成，取决于多方面因素。其中方言的音系，从某种意义说，是非常重要的因素。湖南有三大方言区。

调类 值区	平	上	去	入	调类数目
普通话	阴平 55 阳平 35	214	51		4
湘方言	长沙 阴平 35 阳平 13	41	阴去 11 阳去 55	24	6
	衡阳 阴平 55 阳平 11	44	阴去 213 阳去 324	22	6
西南方言	常德 阴平 55 阳平 24	31	35		4
	吉首 阴平 55 阳平 22	41	24		4
赣客方言	耒阳 阴平 45 阳平 24	53	312	22	5
	平江 阴平 33 阳平 13	阴上 324 阳上 22	阴去 45 阳去 21	42	7

属北方官话西南方言的常德方言，去声字与普通话差别较大。普通话第四声，是全降调（\），而常德话是中升调（调值 35）。所以常德丝弦的去声字，呈上扬势。有时为了表情达意的需要，常出现五度、六度、七度的音程大跳。如“6 6 5 1”、“i — 3 1 6 5”中的“这”、“泪”两字。属于湘方言区的湘潭、衡山等地，普通话第四声，当地读阳去，调值为 3 2 4。所以经常出现先锋后升的线条。如“5 5 6”、“5 5 6”中的“睡”、

睡

闹

“闹”两字。属于赣客方言区的平江、浏阳、醴陵、茶陵等县的方言，多达六、七个，普通话的上声字调值为2 1 4，当地则呈高降的趋势（5 3），所以多为下行级进。如“5 3 2”、“5 3

想 两

2”中的“想”、“两”二字。

伴奏音乐

丝弦的伴奏乐曲，俗称“过场牌子”。常用的有：

〔全六板〕、〔三尊佛〕、〔傍妆台〕。
〔一支花〕、〔全八板〕、〔官花报喜〕。
〔小桃红〕、〔渔家乐〕、〔梅花三弄〕。
〔节节高〕、〔美女思春〕、〔雨打芭蕉〕等。

在传统的演出中，有一定程式。首先演奏〔全八板〕，以安定听众情绪，起“打开台”的作用。接着演唱〔五音头〕，然后再接唱别的曲子。两个曲目之间，也按照这个格式进行。

例 14：浏阳丝弦

1 = G $\frac{4}{4}$

全 八 板

潘愚生 演唱

朱之屏 记谱

中速

3.2 35 65 2535 | 11 1123 5.3 5356 | 1.6 12 656
16 | 1.2 35 21 2 | 3.2 35 65 2535 | 11 1123 5.3

5356 | 1.6 12 6123 | 21 76 53 5 || : 5.1 65 323 |
566 53 21 2 | 21 35 61 56 | 1.2 35 21 2 | 35 2 25
32 | 5.5 235 53 56 | 16 561 1.2 35 | 21 76 53 235 |
5.6 11 65 43 | 21 2 25 32 | 5.3 235 5.6 11 | 65 43
21 2 | 2.3 56 53 2 | 355 32 16 1 | 65 61 53 56 |
1.2 35 21 2 | 2.3 56 53 2 | 35 32 16 1 | 65 61 53
56 | 1.2 35 21 2 | 3.2 35 61 23 | 12 16 53 56 | 16
12 61 23 | 21 76 53 5 :||

例 15：湘潭丝弦

1 = G $\frac{2}{4}$

五 音 头

胡孟春 演唱

周乙歧 记谱

中速

(23 65 | 1.76 | 53 56 | 1612 3253 | 2321 7656 |
1.76 | 123 2176 | 5612 6165 | 35 2123 | 5.6 |
235 7656 | 1.6 | 53 5356 | 1612 3253 | 2321
7656 | 161 2532 | 1 -) | 16 12 | 32 56 | 32

唱

罢

—

16 | 2532 | 1 • (2 | 651) | 2.3 | 7656 |

回

又

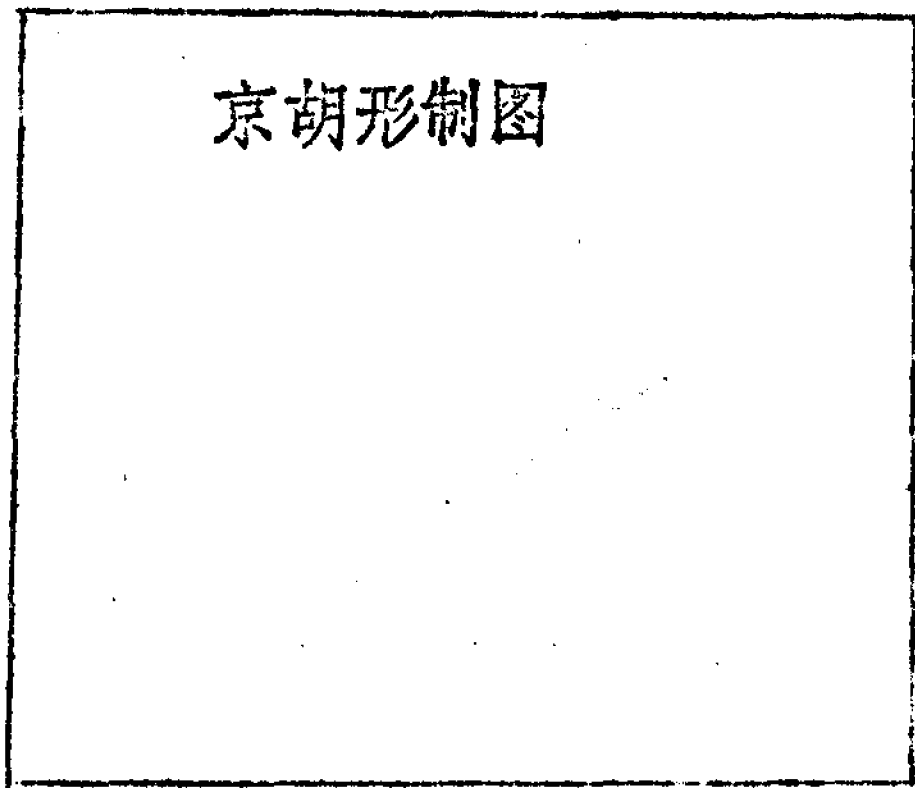
—

1. (2 | 6 5 1) | 3 5 | 3 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3 — ||

回， 耳听 得 唱 的 是——（接别的曲子）

丝弦的主要伴奏乐器是扬琴、京胡（或月琴）、琵琶、三弦、二胡、班鼓。传统上是六人演唱，坐唱形式。围桌而坐，并有固定的坐次。所谓“扬琴对鼓板，京胡对二胡，三弦对琵琶。”丝弦用的京胡，起共鸣作用的琴筒，大于京剧所用的京胡；小于二

京胡形制图



胡。过去有句行话，叫“不能啃桌子角角”，意思是说每个演唱者都要掌握一门乐器。否则不能参加演出。中华人民共和国成立以后，丝弦的演唱形式有许多发展。随着曲目内容的不同，增加立唱、走唱、表演唱、独唱加合唱等多种形式。乐器也由六件增至十几件。新增加的有高胡、大提琴等。

丝弦的伴奏，有托腔、裹腔、衬腔、垫腔和加花伴奏等五种

基本手法。

托腔。即伴奏与唱腔紧密结合，伴奏烘托唱腔所要表达的人物思想感情，渲染气氛。

裹腔。要求伴奏与唱腔达到完全融合的程度。

衬腔。要求伴奏衬出唱腔的神韵，既丰富色彩，又不喧宾夺主。伴奏与唱腔若即若离，辉映成趣。

垫腔。在曲调的某些定腔或演唱中的气口停顿之处，用伴奏填充，起承上启下，连贯唱腔与唱词的作用。

加花伴奏，是一种常用手法。在托腔过程中，伴奏运用邻音、经过音、先现音来润饰、加花，以衬托唱腔。

丝弦演出照

〔小调音乐〕 祁阳小调是湖南小调中最有代表性的支派，它有丰富的曲目，音乐上已自成体系，由唱腔和伴奏两部分构成。

祁阳小调属曲牌体体制。它以一个曲名为一个小调，一个小调表现一个内容。曲名往往开门见山，标题性强。如〔四季花开〕。

〔十只螃蟹〕等。它的曲牌名称与曲目名称，有一致性。

据民间艺人回忆，祁阳小调的曲牌近三百个，因时间久远，保存在历代艺人身上的曲牌，没有全部传授就离开人世。所以，仅搜集到一百零几首曲牌。如〔一匹绸〕、〔二嫂回娘家〕、〔敬郎三杯酒〕、〔四季花开〕、〔五更留郎〕、〔八百钱斗火〕、〔九连环〕、〔十杯酒〕、〔十二个月〕、〔讨学钱〕、〔西宫词〕等。

在众多的祁阳小调曲牌中，从功能上可归纳为抒情型和叙事型两类。前者字少腔多，婉转柔和，优美动听。如〔瓜子红〕、〔采花调〕、〔小僧尼〕等；后者字多腔少，轻松愉快，多用衬字衬句穿插其中。谈谐风趣，气氛热烈。如〔敬郎三杯酒〕、〔五更留郎〕等。

祁阳小调的词格为五字句、七字句，也有长短句式。曲式为单乐段结构，有上下呼应句式、三句式、起承转合四句式。

例 1：祁阳小调

$1 = G \frac{2}{4}$

阳雀啼

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

上句

中速

下句

$\underline{3 \ 6 \ 1 \ 1 \ 2} \mid \underline{3 \cdot 2} \ 5 \mid \underline{6 \cdot 1} \ 6 \ 5 \mid \overset{5}{\frac{5}{4}} \underline{3 \cdot 1} \ 2 \mid \underline{5 \ 3} \ \underline{3 \ 5 \ 3} \mid$

三更

里

来

阳

雀

一

声

啼

三

哥

哥

2 5 3 | 1 1 2 3 5 | 1 2 1 6 ||

走进了 妹妹的绣房 里。

例 2：祁阳小调

1 = A $\frac{2}{4}$

到 春 来

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

中速

一句

1 6 5 6 5 3 | 2 - | 1 2 3 5 2 1 6 | 1 2 3 2 1 6 | 5 - |

到 春 来 又到到 春 来，

二句

三句

5 3 2 5 3 2 | 5 3 2 5 1 2 | 5 3 2 . | 5 3 2 1 6 3 5 |

芙蓉 牡丹 百花 一齐 开， 蝴蝶

1 6 1 6 1 6 5 | 3 5 0 1 | 2 5 3 5 3 2 | 1 6 3 5 2 1 6 5 |

飞， 飞来飞去 成双 结 对。

1 - |

上例的主体部分，是由三个腔句构成的段式结构。为了加强终止感。插入两小节过渡句“5 3 2 1 2 3 | 2 - |”再把第三

哎 呀我 的 郎，

腔句重复一次，以结束全曲。形成：

A + B + C + 插句 + C

的结构形式。三句式的乐段结构。还有〔一杯酒引郎来〕等曲调。

由四个腔句构成的单乐段。是祁阳小调常见的结构形式。

例 3：祁阳小调

1 = G $\frac{2}{4}$

采 花 调

龚有宝 演唱

唐严森 记谱

稍快 抒情地

一句

二句

1 1 2 | 5 3 2 3 | 5 6 1 6 5 5 3 | 2 — | 5 2 3 6 5 | 5 3 5

正月 采 花 无 花 采， 二月 采

三句

2 3 2 1 | 1 6 5 3 2 1 1 6 | 5 — | 2 3 2 1 | 2 5 3 2 3 5 |

花 花 正 开， 三 月 采花

四句

2 3 2 1 6 1 5 | 1 6 . | 1 2 3 1 2 1 6 | 5 3 5 6 1 | 2 3 2 1

红 似 火， 四月 葡 萄 满

1 5 6 1 | 5 — ||

园 开

上例是省内外广为流行的〔孟姜女调〕的一个变体。与原曲比较：

“ 1 1 2 | 3 2 3 | 5 6 5 3 | 2 — | 5 5 3 2 | 1 . 2 3 | 2 1 6 1 |

5 — | 5 . 6 1 | 2 1 2 3 | 2 1 6 5 | 6 — | 6 2 1 6 | 5 6 1 | 2 1

61 | 5 - | ”，我们发现二者之间的关系：四句的落音相同，即商、徵、羽、徵；二者的旋律骨架相似。所不同的是由于语言方面的原因，个别处的旋律走向不一致。其次是因为祁阳小调有伴奏的配合，作为曲艺的〔采花调〕，比原民歌的〔孟姜女调〕，用了许多装饰音来美化、润色旋律。

随着唱词词式的变化，祁阳小调也有因单乐段的变化重复，出现出现复乐段结构的，不过为数不多，仅有〔西宫词〕、〔摘葡萄〕等几首曲调。

祁阳小调是一个以唱为主，以说为辅，说唱结合的曲种。在有说有唱的曲目中，说、唱的结合，有两种情况：段接式和句接式。前者道白接在两个乐段之间；后者接在两个腔句之间。

例4：祁阳小调

1 = C $\frac{2}{4}$

卖 饺 子

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

中速 活跃地

6 1 6 5 3 | 6 1 6 5 | 2 2 3 2 3 | 5 5 6 1 | 1 . 2 3 3 2 |

小 妹 生 来 一 呀 十 七 呀， 梳 妆 打 扮

1 3 2 2 | 6 6 5 6 5 6 1 | 2 2 3 5 | 6 6 1 2 | 6 1 6 5

去 看 戏 呀， 做 点 小 生 意 呀 衣 呀 喂， 做 点

6 6 1 | 2 2 3 5 | :||

小 生 意 呀。（白）小 妹 妹， 你 做 的 什 么 生 意？

上例属段接式。下例是句接式。

例 5：祁阳小调

1 = G $\frac{2}{4}$

讨 学 钱

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

稍快

6 1 6 5 | 1 1 6 5 | 3 5 2 3 5 | 6 6 1 6 5 | 5 6 1

正 月 里 来 来 是 呀 新 春 哪 来 呀

6 5 3 5 | 2 3 2 3 6 5 6 1 | 2 5 6 5 | 3 5 3 2 1 2 3 5 |

衣 咳 哪 咳 咳 衣 来 咳

2- | (白) 正月里来是新春。家家户户要龙灯。前面顶起是牌
吻。

5 2 2 2 1 3 5 |

灯。后面挂起是纱灯。近水楼台先得月，向阳花木早逢

6 1 6 5 3 5 | 2 6 0 3 5 | 1 6 5 | 2 3 1 2 3 5 2 1 |

春， 得儿 荣啊 得儿 衣呀 哪 咳 衣呀衣

6 - | 5 2 2 2 5 6 | 3 5 3 2 1 6 1 | 2 1 2 . ||

咳。 向阳花木早逢 春 来 咳 咳。

祁阳小调的调式丰富多采。其中以宫和徵调式的曲调最多，
羽调式次之。商调式较少，角调式是极个别的。

大量地使用衬词衬句，以渲染情绪、塑造形象、突出主题，
是使祁阳小调富有浓厚的地方色彩、生活气息，形成自己独特风

格的重要因素之一。在具体运用时，大致有四种情况。

(1) 作为腔句、唱段之间的过门：

例6：祁阳小调

1 = C $\frac{2}{4}$

瓜子红

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

5 6 5 3 2 | 5 6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 - | 3 1 2 3 | 1 2 3

小 妹 住 在 大 河 边， 一 卖 烧 酒 二

2 1 6 | 5 - | 1 5 5 1 2 | 5 - | 1 5 5 1 5 3 | 2 - | 5 1

卖 烟， 大 相 公 来 吃 酒， 二 相 公 来 吃 烟， 小 小

2 3 | 1 2 3 2 1 6 | 5 5 6 1 5 6 | 1 6 0 3 5 | 2 1 0 3 5 |

生 意 要 现 钱 呀， 想 什 么 丢 儿 得 儿 呀 儿， 得 儿

2 1 3 5 | 6 6 5 | 5 1 2 3 | 1 2 3 2 1 6 | 5 5 3 2 | 5 6

呀 儿 呀 多 衣 呀 小 小 生 意 要 现 钱 想 什 么 丢 儿。

5 3 5 | 5 - ||

(2) 作为某一腔句或某一唱段的扩充：

例7：祁阳小调

1 = G $\frac{2}{4}$

五 更 留 郎

朱敦祥 演唱

蒋忠谱 记谱

稍快

2 2 6 . 5 | 2 3 5 2 | $\frac{3}{\text{F}}$ 5 6 1 | 2 3 5 2 | 6 . 5 6 1 1 |

一更里 留 郎 吃一杯茶 (留 呀留郎的

2 3 5 2 | 5 . 3 5 6 | 2 3 5 2 1 | 2 2 1 | 2 3 5 2 1 |

哥 留 呀留郎 妹 哥啊哥 妹 妹，

5 5 5 6 1 | 2 3 5 2 1 | 5 3 5 6 1 | 5 3 2 1 | 2 2 1 |

满哥哥头戴金 盔 满哥哥下吊 耳 环， 金呀盔，

2 3 5 2 1 | 3 . 5 6 1 | 6 1 2 3 1 | 5 5 3 1 2 | 3 . 5

耳 环。 金 盔耳环，耳环金 盔、满里哥哥呢，金 盔、

6 1 | 6 . 1 2 3 1 | 5 5 3 1 2 | 2 6 $\frac{3}{\text{F}}$ 5 6 | 2 6 $\frac{3}{\text{F}}$ 5 6 |

耳环，耳 环金 盔，满里妹妹呢，呢呀 呢呀 呢呀 呢呀

2 2 3 5 | 1 6 5 | 2 3 1 2 3 5 2 1 | 6 - | 3 5 5 5 1 2 |

呢呀 衣呀 来 呀 衣 咳， 牛肚子炒麻

5 3 2 1 2 6 1 | 2 - ||

拐(一)来 咳 咳。

上例共 31 个小节，其中衬词占 25 . 5 个小节：

唱 词	衬词	唱 词	衬 词
4 小节	2 4 小节	1 . 5 小节	1 . 5 小节

实际唱词只有“一更里留郎吃一杯茶，牛肚子炒麻拐”两句。由于衬词的运用，大大增强了唱腔的艺术感染力和形象的生动性。

(3) 为加强曲调的终止感而出现。如《白牡丹》:

..... 3 3 5 | 3 . 5 1 | 2 3 5 | 1 3 2 1 | 6 2 | 1̇ 2̇ 1̇ 6 |

忙把 烟 茶 奉

呀得儿衣得衣得

5 5 1̇ | 6 . 5 3 2 | 5 - ||

呀呀 衣 得呀儿 哟。

(4) 作为曲调的起板和收腔而出现:

2 . 3 2 3 5 6 3 2 1 | 1̇ 1̇ 2̇ 6 5 5 3 2 1 2 3 5 | 2 2 1

一呀

更

里呀

来

6 1 5 6 - | 3 5 3 5 | 3 2 1 | 2 - | 5 . 3 6 5 |

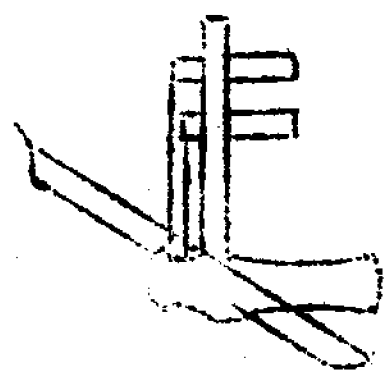
叫 奴 如 何 见? 呀

2 . 3 6 5 | 3 5 3 2 1 6 1 | 2 - ||

祁阳小调伴奏的乐器。主要是二胡、月琴、扬琴、三弦等丝弦乐器。传统上使用的二胡，叫皮琴，相当于现在的京胡，比京胡的竹筒略小一些。声音尖脆、明亮。现在已由大筒（近似二胡）所代替。除上述乐器外，有部分曲目，还可加入小唢呐和打击乐器。演唱者还可

用瓷碟、盅子、调羹等餐具、酒具，敲击节奏配合演唱。但大都

没有旋律意义。



(皮琴图)

祁阳小调的乐器定弦。比较多样。以二胡、三弦为例，有上调、下调、反上调和反下调四种方法。

名 称	二胡定弦	三弦定弦
上调（南路）	5 2	1 5 1
下调（北路）	6 3	2 6 2
反上调（反南路）	1 5	4 1 4
反下调（反北路）	2 6	5 2 5

用锣鼓唢呐伴奏的祁阳小调，多为土生土长的〔对子调〕（地花鼓）一类的曲调。如〔开门调〕、〔走场调〕、〔二嫂回娘家〕等。多作为前奏、尾声或腔句之间的过门出现。

例 7：祁阳小调

1 = G $\frac{2}{4}$

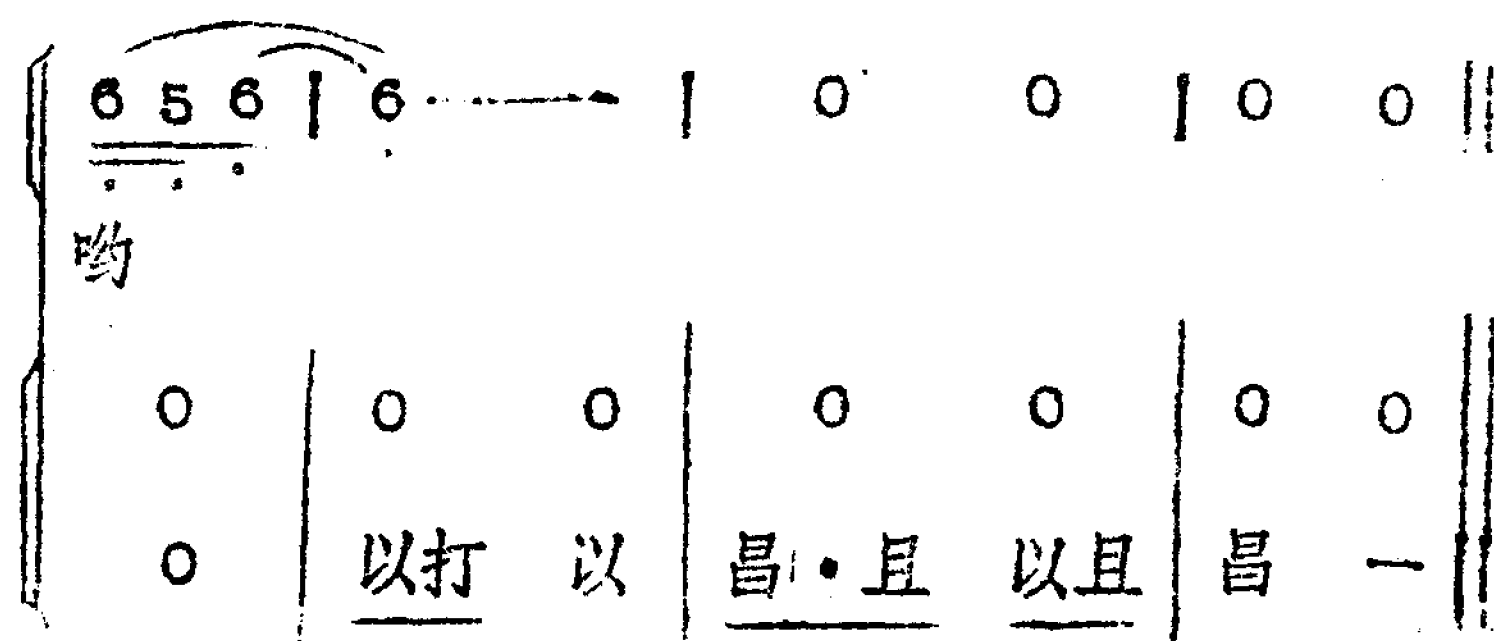
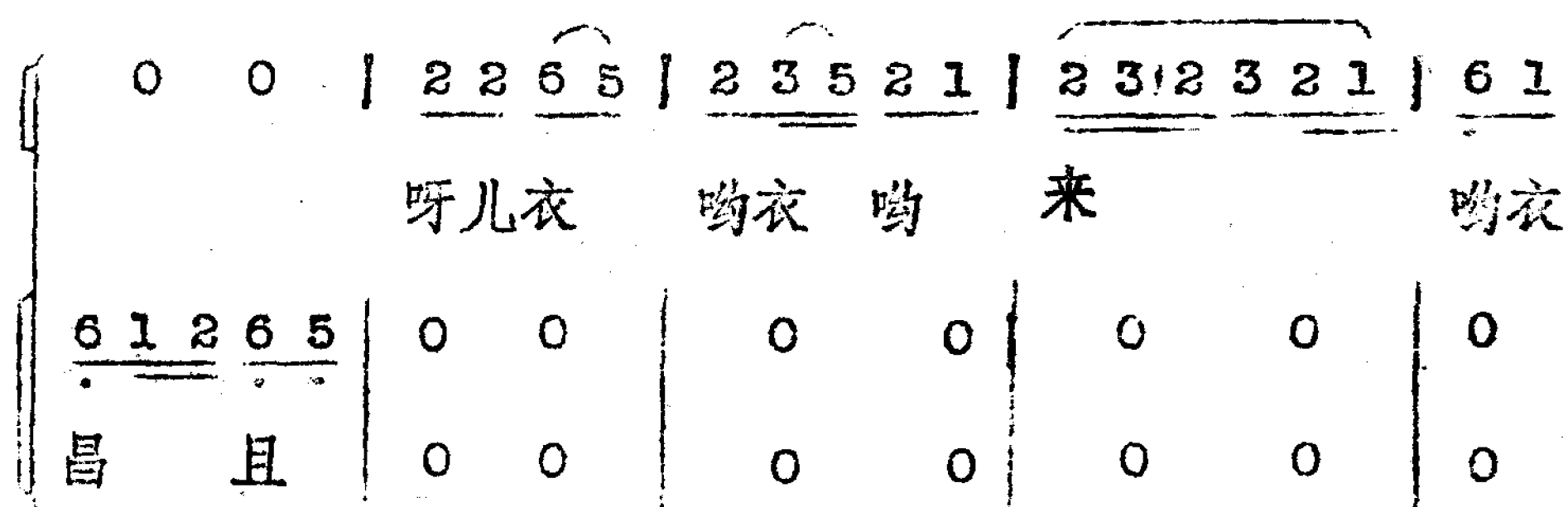
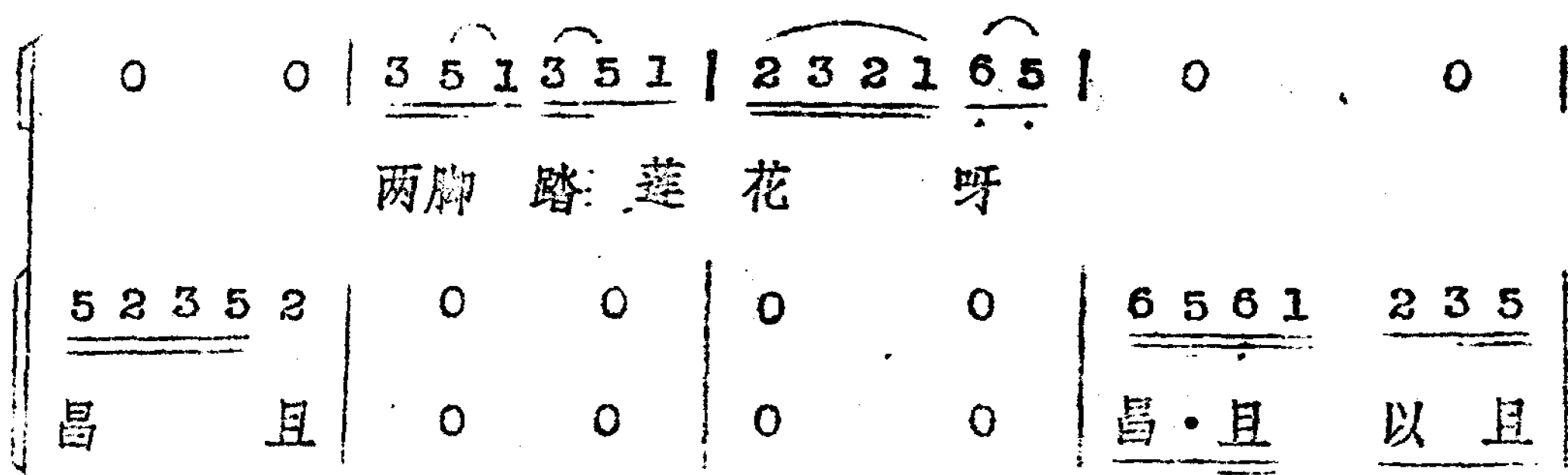
二嫂回娘家

朱敦祥 演唱

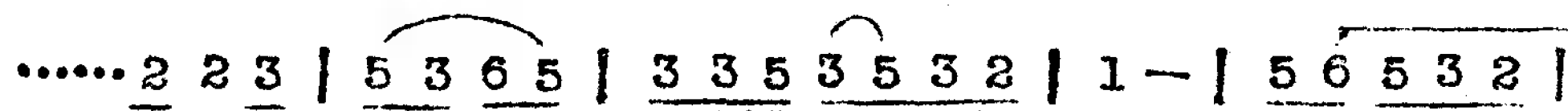
蒋忠谱 记谱

中速 风趣地

唢呐	$\left[\begin{array}{c} \underline{553} \quad \underline{2321} \mid \underline{6561} \quad \underline{26} \mid \underline{5235} \quad \underline{2321} \mid \underline{223} \quad \underline{26} \end{array} \right]$
锣鼓径	$\left[\begin{array}{c} \underline{\text{昌} \cdot \underline{\text{且}} \underline{\text{以}} \underline{\text{且}}} \mid \underline{\text{昌} \cdot \underline{\text{且}} \underline{\text{以}} \underline{\text{且}}} \mid \underline{\text{昌} \cdot \underline{\text{且}} \underline{\text{以}} \underline{\text{且}}} \mid \underline{\text{一打}} \quad \underline{\text{昌}} \end{array} \right]$
唱腔	$\left[\begin{array}{c} \underline{1} \quad \underline{55} \quad \underline{11} \quad \underline{2} \mid \underline{5 \cdot 6} \quad \underline{53} \quad \underline{26} \mid 0 \quad 0 \end{array} \right]$ 二嫂子回娘家 地，
唢呐	$\left[\begin{array}{c} 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid \underline{2321} \quad \underline{6561} \end{array} \right]$
锣鼓	$\left[\begin{array}{c} 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid \underline{\text{昌} \cdot \underline{\text{且}} \underline{\text{以}} \underline{\text{且}}} \end{array} \right]$



在演唱中。为了增加乐曲的生活情趣，许多演员（特别是女演员），都使用“打舌”的技巧打舌又称打花舌、打都儿。即正确运用气流，使舌尖在上下颌之间，快速打动。如艺人朱美秀在演唱《九连环》，有一大段是用“打舌”的唱法演唱的。



割呀不脱 衣得儿衣 得儿 哟 得儿

5 6 5 3 2 | (略)

中华人民共和国成立之后，一些新文艺工作者参加了祁阳小调的发掘、整理和改革工作。在音乐改革方面，大致可归纳为联曲、改腔、创新等三种基本手法。联曲，就是改变传统上由单一曲调反复演唱的单曲体，由两个以上的曲调来演唱一个曲目。如《兄妹生产》等；改腔，在音调、节奏等方面，对原曲进行移位、紧缩、扩展等技术处理。通常用改头留尾、改尾留头、改两头留中间或改中间留两头的办法。如《棉田小唱》等；创新，就是选用某个或某几个传统曲调的特性音调，组合为一个新的曲调。如《计划生育歌》等。它们都得到群众的认可。《兄妹生产》由朱敦祥、朱美秀父女演唱，五十年代中期，曾在北京演出，受到较高的评价。

注一：麻拐即青蛙。

〔长沙弹词〕 长沙弹词的音乐结构是板腔体（或称板式变化体）。以上下句作为唱腔的基本单位，通过一定的变体原则，演变为各种不同板式，以适用曲目内容的需要。其基本唱腔是：

<u>5 5 5 6</u>	<u>1 1 1 6</u>	<u>5 5 5 3</u>	<u>2 2 2 3</u>	5 -
合合合四	上上上四	合合合工	尺尺尺工	合

经过近两百年的衍变与发展。长沙弹词音乐从民间小调与花鼓戏音乐、湘剧音乐（特别是湘剧高腔音乐）中吸收了不少养料，溶化于自身中；并借鉴运用了戏曲音乐与民间音乐在节奏、板式、速度等方面的一些手法，丰富和增强了弹词音乐的表现力。

长沙弹词音乐的调式为徵调式。它的上句一般落在“2”，下句落在“5”。

长沙弹词的唱句严格“按字行腔”，这样就增强了弹词的叙事功能和地方特色。它的某些唱腔，似吟似唱。

长沙弹词演唱是一个调到底。中间不转调。一般走为 $1=G$ ，视演唱者的声音条件不同略有变化。音域不宽，通常不超过八度。有时可达十一度。

长沙弹词的伴奏乐器主要是月琴。单挡是一人怀抱月琴，自弹自唱；双挡是一人抱月琴，一人执渔鼓、筒板和（又称“三响”），前者弹旋律，后者敲打节奏。在单挡及双挡演唱时，月琴为四度定弦。即内弦定为“2”，外弦定为“5”，内弦起和声作用。现也有用小乐队伴奏的，但月琴和二胡仍为主要乐器。

长沙弹词的板、腔分类，过去艺人沿袭一种“九板十三腔”的说法，实际是将十三韵归为十三腔。后又有人说是“八板九腔”“九板八腔”。现在，弹词艺人和曲艺理论界都主“九板九腔”之说。九板是：

平板、慢板、快板、散板、流水板、肖板（又称跳板，即后半拍起腔）、抢板（即摇板）、滚板、哭头。

“九腔”是：

平腔、柔腔、悲腔、欢腔、怒腔、柔带悲腔、烂腔、神仙腔、大悲腔。

益阳弹词是长沙弹词的分支。在板、腔的分类上与长沙艺人基本相似。仅个别名称有所不同。他们将弹词板式分为散板、慢板（包括悲板）、平板（包括数板）、快板（包括流水板），与戏曲音乐中的“散、慢、中、快”基本吻合。他们的“九腔”名称是平腔、花腔、欢腔、悲腔（含大悲腔）、柔腔、柔搭悲腔、怒腔、醉腔、神腔等。

从功能上说，弹调的诸种腔、板，都有各自的特长。平腔多用于书头和叙事性唱腔。它的适应性较强，是弹词常用腔调。

例1：长沙弹词

$1 = G \frac{2}{4}$

平 腔

选自《骂鸡》

刘望宁 演唱

中速

彭延坤 编曲

(2 2 2 1 6 | 5 5 5 5 3 | 2 2 2 2 2 | 3 3 3 2 3 | 5 3
5 5 6 | 1 2 3 1 2 1 6 | 5 5 3 5 | 2 $\frac{1}{2}$ 2 2 3) | $\frac{1}{2}$ 2 3 5

王大

$\widehat{2\ 1} \mid 5\ \widehat{3\ 2\ 1} \mid \widehat{2\ 3}\ \widehat{1\ 2} \mid \overset{3}{\underline{\underline{2}}} \overset{3}{\underline{\underline{2}}} \overset{2}{\underline{\underline{1}}} \mid (\underline{\underline{2\ 3\ 1\ 2}}$

妈 喂了 一 群 鸡。

$\underline{\underline{3\ 2\ 3\ 5}} \mid \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}}) \mid \underline{\underline{1\ 1\ 3\ 5}} \mid \underline{\underline{1\ 1\ 0\ 3}} \mid \overset{1}{\underline{\underline{3\ 0\ 1\ 2}}} \mid$

时常跑到 田里 去 吃 东

$\underline{\underline{1\ 2\ 1\ 6}} \mid (\underline{\underline{1\ 2\ 3\ 1\ 6}} \mid \underline{\underline{5\ 5\ 5\ 5\ 6}}) \mid \underline{\underline{1\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{2\ 3}} \mid \underline{\underline{6\ 5}}$

西(呀)。

她看见 装做 有

$\underline{\underline{3\ 5}} \mid 2 \cdot (\underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{3\ 2\ 3\ 5}} \mid \underline{\underline{2\ 5\ 2\ 3}}) \mid \underline{\underline{3\ 2\ 2\ 3}} \mid \underline{\underline{1\ 0\ 6\ 5}} \mid$

看 见，

只因为这 田 是

$\underline{\underline{2\ 7\ 6\ 5}} \mid \underline{\underline{6-}} \mid \underline{\underline{5-}} \parallel$

社里 的

柔腔和柔带悲腔，多用于徘徊缠绵和难舍难分的唱段。

例 2：长沙弹词

选自《鲁提辖拳打镇关西》

$1 = G \frac{2}{4}$

舒三和编曲、演唱

稍慢

$(\underline{\underline{5\ 3\ 5\ 6}} \mid \underline{\underline{1 \cdot 2\ 3\ 5}} \mid \underline{\underline{2\ 7\ 6\ 1}} \mid 2\ 2) \mid \overset{m}{\underline{\underline{3\ 5\ 3}}} \mid \overset{m}{\underline{\underline{1\ 3 \cdot}}} \mid$

我父女 家住

$\underline{\underline{1\ 1\ 6}} \mid \underline{\underline{2\ 2\ 1\ 6}} \mid (\underline{\underline{6\ 2\ 1\ 6}} \mid \underline{\underline{5\ 5\ 6}}) \mid \overset{6}{\underline{\underline{1\ 1 \cdot}}} \mid \overset{6}{\underline{\underline{1\ 5}}} \mid$

东京 地，

投亲 不遇

3 | 6 6 3 $\frac{5}{\text{f}}$ | 2 • 1 | (6 1 5 3 | 2 2) | $\frac{3}{\text{f}}$ 5 $\frac{3}{\text{f}}$ 5 3 |

住在店 中。

这 地方

3 3 2 | $\frac{6}{\text{f}}$ 3 $\frac{7}{\text{f}}$ 6 $\frac{1}{\text{f}}$ 6 | 7 6 5 | (6 2 1 6 | 5 5 6) |

有个 恶 财 主，

1 $\frac{6}{\text{f}}$ 1 3 | 5 1 1 | 5 3 2 | 1 2 | (6 1 5 3 | 2 2) ||

他 名叫“镇关西”郑大官 人。

烂腔和神腔多用于曲目中的反面人物和神界人物；悲腔宜于表现悲痛、激愤的情绪。怒腔用于怒恼之时的唱词。如“刘南周一见冲冲怒／吹须鼓眼骂贱人／为父将你看得重／娇生惯养不成形／手执拐杖追你的命／一直追到闺阁亭……”

例 3：长沙弹词

1 = G $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

悲 腔

选自《悼潇湘》

彭延坤 演唱

稍慢

(5 5 2 2 2 2 2 | 5 5 5 6 1 2 1 6 | 5 5 5 3 2 2 2 3) |
 $\frac{3}{\text{f}}$ 2 2 1 5 3 2 | 5 1 6 1 1 1 | 3 • 5 2 • (2 1 1 1 6 |

贾贾宝 玉 坐书房心中焦 闷，

5 5 5 3 2 2 2 3 | 5 5 5 6) 5 6 5 | 6 1 5 3 2 1 6 | 5 (

思想起 林表妹

(5 6) | 1 2 2 1 | 6 1 6 5 - ||

好不伤心。

在悲腔之前，加一个散板形式的腔句，即成为【大悲腔】。

如《东郭救狼》：5 $\frac{3}{4}$ 1 6 . 5 3 - 1 $\frac{6}{4}$ 5 5 5 1 1 0 5 3 2 -

只吓得东郭战战惊惊象筛糠。

3 2 $\frac{1}{4}$ 1 - |

弹词曲目出现高兴、欢快的情绪和场景时，多用欢腔来表现。
醉腔是表现人物酒后醉态时用的腔调。

例4：长沙弹词

1 = G $\frac{2}{4}$

欢 腔

选自《雷锋参军》

邓逸林 演唱

欢快地

于 音 记谱

(5 3 5 2 | 2 2 3 5 5 6 | 1 2 1 2 1 6 | 5 5 6 1 6 5 3 |
2 -) | 1 1 1 5 | 2 3 1 | 2 - | (2 . 3 2 5 | 6 1 2) |

雷锋同志扛起了枪，

5 5 5 1 | 5 6 5 1 1 | 1 5 | 6 5 | (1 5 6 1 | 5 5) |

人民军队添了一个好儿郎。

1 $\frac{6}{4}$ 2 3 2 | 5 3 2 | 1 1 2 | 2 . 1 2 | (2 . 3 2 5 | 6 |

为革命事业忠心赤胆(哪)

2) | 2 2 3 | 3 2 3 | 2 1 1 2 | 6 5 (1 | 6 1 5) | 5

英雄的 美名

万

3 2 | 1 2 1 6 5 | 5 6 | 5 — | (5 3 2 | 5 0) ||

古

传

扬

弹词的九板。指弹词唱腔有九种不同的节拍形式。其中平板是各种板式的基础。一板一眼，叙事性较强。如〔平腔〕、〔欢腔〕均为〔平板〕。

慢板。一板三眼。善长表现比较复杂的内心活动，多用于人物悲痛之时。〔柔腔〕、〔柔带悲腔〕为慢板。

流水板。一般不用过门，旋律性比〔数板〕为强。

快板。有板无眼。多用于气氛紧张、激烈的段落。

肖板。一板一眼。在眼中起板，即常说的后半拍起唱腔。与跳板类似。

散板。节奏自由。散打散唱。

滚板。艺人称“快弹慢唱”同戏曲中的摇板。

倒板。又称“哭头”。如《悼潇湘》中“啊，表妹呀，我那表妹妹！”倒板唱腔。吸收了花鼓戏“哭头”的音调。

〔渔鼓音乐〕 湖南渔鼓是一种曲艺化程度较高的曲种。它

有唱有说，音乐是地方语言化的音乐。不同的方言语系，决定了湖南渔鼓不同地域的不同音调体系，加上艺人们从师有别，且在说、表、弹、唱等艺术处理手法上的水平高低差异，而形成了多种风格与流派。湖南渔鼓音乐的共性是：在按字行腔的原则下形成基本腔为主的、多以起、承、转、合四句结构，近似吟诵体裁的音乐风格。

这种基本腔，有的地方叫正腔、或主腔、或平腔。有的地方则在基本腔的基础上发展或派生出少数分别表达喜、怒、哀、乐不同情绪、不同节奏与速度的唱腔，仍属以基本腔为主的音乐范畴。

基本腔大都是以徵调式、（湘南、湘中、湘东）或羽调式、宫调式中的最稳定的主音。及其上方四、五度关系的，对主音起支撑作用的属音和下属音组成稳定性较强的框架结构；以语音旋律化和旋律口语化的说唱结合表述的故事内容为材料；以拖音、甩腔结束于主音的手法，构成了各个不同唱段的完整基本唱腔结构。各地区渔鼓音乐结构形态相同，但其唱腔却千变万化，无一雷同。

湖南渔鼓音乐的风格，可分为三大体系，它与方言的分区，基本一致。湖南有三大方言区：即属于北方官话的西南方言，湘方言新旧两种方言，赣客方言。

西南方言不尽同于北京官话（普通话）。沅水流域方言，也
与其它地区方言一样，大都没有声母“zh、ch、sh”，都说成
“z、c、s、”而方言韵母则无后鼻音“ang、eng、ong”
均变为前鼻音。声调的不同，则突出地表现在方言中将普通话的
降调类说唱成升调：如“庙、热、豆、秀、贵”均不同于普通话
的从高到低的声词走向，而分别唱成：“ $\underline{3\dot{1}}$ ”、“ $\underline{3\dot{1}}$ ”、

庙 热

“ $\underline{\underline{\frac{6}{E}1}}$ ”、“ $\underline{\underline{\frac{5}{E}3\dot{1}\cdot1}}$ ”、“ $\underline{\underline{\frac{3}{E}2\cdot5}}$ ”等旋律由低到高的六度。

豆 秀 贵

上行大跳上或三、四度跳进。突出常德方言特点。湘语系中以湘
南衡阳方言为例。同样存在高低反向。如“路、上、办、光”四
字声调。亦为：“ $6\ \underline{\underline{\frac{5}{E}}}$ ”、“ $\underline{\underline{6\ 5}}$ ”、“ $5\ \underline{\underline{\frac{1}{E}}}$ ”，亦突出了

路 上 光
办

衡阳方言特点。故基本腔框架内产生的各个唱段、唱腔，均各有
特色。即使同一地区方言，由于艺术语言词句的不同，唱腔亦各
异。从衡阳地区看：

例1：衡阳渔鼓

$\frac{2}{1=G-\frac{4}{4}}$

正 腔（一）

伍嵩皋 演唱
杨 凡 记谱

(5 5 6 1 2 | 1 2 1 6 5 5 | 5 3 2) 5 5 . 5 6 2 | 5 . 2

月落 鸟啼 霜 满

5 $\frac{1}{\text{寸}}$ | 5 . 5 1 5 3 | 5 . 2 1 2 | (5 5 6 1 2 | 1 2 1 6

天。 江 枫渔 火 对 愁眠，

5 5 | 5 3 2) | 5 $\frac{6}{\text{寸}}$ 5 2 5 | 2 5 6 $\frac{5}{\text{寸}}$ | 3 2 1 (6 |

姑 苏城外 寒山寺

宛

6 $\frac{5}{\text{寸}}$ 2 5 5 | 2 2 1 6 | 5 6 5 6 | 5 - ||

夜 半钟声 到客 (哎) 船 (来) .

如前述。在基本腔内换唱另外词句，便产生了另一段新鲜音调的唱腔。如《中山狼》片断。

例2：衡阳渔鼓

2
1 = G $\frac{1}{4}$

正 腔 (二)

伍嵩皋 演唱

杨 凡 记谱

(过门略) 5 . 5 5 6 $\frac{5}{\text{寸}}$ | 5 6 $\frac{5}{\text{寸}}$ $\frac{5}{\text{寸}}$ | 2 5 2 5 $\frac{6}{\text{寸}}$ $\frac{5}{\text{寸}}$ |

中 山本是 好地 方，翠 柏苍 松

5 . 2 1 2 | (过门) 5 6 5 2 5 | 2 . 2 5 | 5 . 2

满 山间， 土地 肥美 无 人种 (哪)，

1 (1 6 | 5 3 2) | 2 5 $\frac{6}{\text{寸}}$ 1 | 2 $\frac{5}{\text{寸}}$ 2 $\frac{6}{\text{寸}}$ 1 1 | 2 6 $\frac{5}{\text{寸}}$

只因 为，遍 地 豺狼 把路

$\underline{1\ 6\ 5} \mid \underline{1\ 6} \mid \underline{5} - \parallel$

(呢) 挡。

湘北西流行的常德渔鼓亦然。不过，该地区以羽调式为主而已。

例 3：常德渔鼓

$1 = C \frac{2}{4}$

老 江 调 (一)

文子春 演唱

邓冰清 记谱

(仓仓仓仓 | 仓仓仓仓 | 冬仓冬 | 仓冬仓 | 冬仓仓) | $\dot{1}\ 6\ \dot{1}$

日出

6\ 5 | $\dot{1}\ \dot{1}\ 6$ | $\frac{5}{\equiv} 3 \cdot 0$ | $3\ \dot{1}\ 3\ 5\ 3$ | $\frac{3}{\equiv} 5\ 5\ 0$ | 6\ 5

(呢)东(呢)方 一(呀)点 红(呢 呢)

$3 \cdot 5\ 3 \cdot 5$ | $3\ 6$ (冬仓冬仓 | 冬仓仓) | $3\ 5\ 3\ 5\ 6\ 5$ |

秦 琼(呢)

$3\ \dot{1}\ 6\ 5\ 3$ | $6\ 5\ 5\ 3$ | $\frac{3}{4} 3\ 2\ 1\ \frac{2}{\equiv} 6$ | (仓仓仓仓仓仓 |

跨 马(耶)过 山 东(呵)

冬仓仓) | $2\ 3\ 2\ 1\ 2$ | $3\ 5\ 2\ 3$ | $1 \cdot 2\ 3\ \frac{2}{\equiv} 3$ | $1\ 1\ 3$ |

怀抱(哇) 一 对 金 装 铜(哟)

$2\ 1$ | $\frac{3}{4} 6\ 1\ 6\ 1\ 6$ | (仓冬仓 | 冬仓仓) | $\frac{1}{\equiv} 3\ 6\ 5$ | 6\ 5

五 湖(哇)四(呢)

$\overline{\underline{\underline{\frac{3}{\sharp} 5 3}}} | \overline{\underline{\underline{2 1 6 1}}} | \underline{\underline{2 2}} \cdot 0 | \underline{\underline{6 5}} \overline{\underline{\underline{\frac{5}{\sharp} 2}}} | \overline{\underline{\underline{3 0 \frac{3}{\sharp} 5}}} | \underline{\underline{3 2 1}} |$

海

访宾

(呢)

$\overline{\underline{\underline{1^6}}} 0 ||$

若在此基本腔框架内，填唱另外词句，亦将出现不同旋法的唱段。

例 4：常德渔鼓

$1 = \overset{b}{\text{E}} \frac{2}{4}$

选自《诸葛亮访庞统》

老 江 调 (二)

黄玉成 演唱

艺 敏 记谱

(仓仓仓仓仓以冬 | $\frac{1}{\sharp}$ 仓) | $\underline{\underline{1 6 1 6 5}} | \underline{\underline{6 6 1 6 5}} | 3$

诸葛(的) 亮(呢) 访

$\underline{\underline{3 5 3}} | \overset{5}{\sharp} 6$ (仓仓 | 仓仓仓仓仓) | $\underline{\underline{3 \cdot 5 1 6}} | \underline{\underline{6 1 3}}$

庞(哪) 统

刘 关张 又 访

$\underline{\underline{5 3}} | \underline{\underline{3 \cdot 5 3 1}} | \nearrow \overset{1}{\sharp} 6 |$ (仓仓仓仓仓仓 | $\frac{1}{\sharp}$ 仓) |

(的)子 龙 将，

$\underline{\underline{6 6 1 6 6 1}} | \underline{\underline{3 3 5 3 6}} | \underline{\underline{6 6 1}} | 3$ (仓仓 | 仓仓仓仓仓) |

孔明(你看) 出山 东(又)访黄 忠，

$\underline{\underline{3 \cdot 5 3 5}} | \underline{\underline{3 6 6 5 3}} | \overset{2}{\sharp} \overset{2}{\sharp} 3 0 5 6 | \underline{\underline{3 5 5 2 \cdot 3}} | \overset{3}{\sharp} 3 - |$

王 佐(又)献(嘞)

膀(他)访 庞

(嘞)

5 3 ↑ 2 | 1 $\overset{1}{\underline{\underline{6}}}$ | (仓仓仓仓仓 | 仓 0 ||

即使同一地区的不同艺人或同一艺人的不同唱段，尽管风格、流派各异，然其基本腔框架结构相同。

例 5：衡阳渔鼓

选自《八戒背妻》

1 = G $\frac{3}{4}$

正 腔 (三)

王继森 演唱

杨 凡 记谱

(5 5 6 1 1 1 | 2 2 6 5 3 2 | 5 3 2) | 2 3 5 3 3 5 |

八戒 一见

6 $\overset{5}{\underline{\underline{5}}}$ 5 5 | 6 $\overset{5}{\underline{\underline{1}}}$ 5 3 | 2 2 1 6 | (5 . 5 5 6 1 . 1 1 1) |

大 师兄，面 红耳赤 难为情，

2 . 2 2 6 5 3 2 | 5 3 2) | 6 5 5 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 5 2 3 5

悟空搔耳

哈哈笑 (哇)

2 1 6 | (5 5 3 2) | 6 $\overset{5}{\underline{\underline{2}}}$ 5 6 $\overset{5}{\underline{\underline{1}}}$ | 1 2 $\overset{5}{\underline{\underline{1 6 5}}}$ |

奉

劝师弟

莫变

(哟)

1 6 1 6 | 5 - ||

心 (哪)

迄今仍十分流行的祁东渔鼓，无论其新、老唱腔均同上理。

如：

例 6：祁东渔鼓

1=G 2/4

正 腔(三)

邓福生 演唱

蒋光荣 记谱

(冬冬 | 5 3 1 2 2 | 2 1 2 3 5 5 | 5 3 2 1 1 | 1 2 1 6
5 5 | 5 3 2 1 1 | 1 2 1 6 5 5) | 5 5 5 3 6 5 | 1 6 1

曾记日那 年 走贵

6 5 | (3 5 3 5 6 1 5) | 3 1 2 3 2 | 1 2 1 6 5 5 |

州(呵)

挑头花生 挑 头 油(呵)

(1 2 1 6 5 5) | 6 1 3 6 5 | 3 3 5 1 6 | 5 3 2 3 5 |

花生送给那 妹香(哎) 口(哎)

2 . 1 6 | 1 1 6 2 1 | 6 2 . 1 6 | 5 6 5 6 1 | 5 - |

茶油送给(那)妹梳(哎) 头(哎)

(5 3 1 2 2 | 2 1 2 3 5 5 | 5 3 2 1 1 | 1 2 1 6 5 5) |
3 5 6 5 | 3 5 6 1 5 | (3 5 3 5 6 5) | 3 3 5 1 2 |

妹妹见我 情又重(呵)

箱子里拿出

1 2 1 6 5 5 | (1 2 1 6 5 5) | 5 5 3 3 5 | 5 5 5 1 6 |

一 匹 绸(呵)

绣绸上面(那)绣一(嘞)

5 . 6 3 2 3 5 | 2 . 1 6 | 6 2 1 2 1 | 6 2 . 1 6 | 5

对

绣一对鸳鸯 到白(嘞) 头。

6 1 | 6 1 6 5 3 5 6 1 | 5 - ||
 (来)

例 7: 祁东渔鼓

选自《宋江杀惜》

1 = G $\frac{2}{4}$

正 腔(四)

邓福生、彭彩红 演唱

蒋光荣 记谱

(5 3 5 3 5 6 | 1 6 1 2 3 | 1 . 2 3 3 2 1 6 | 5 3 5) |

冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬 冬

$\frac{5}{7}$ 3 . 5 6 $\frac{1}{7}$ | 1 1 5 | 6 1 3 \ | (5 3 6 1 3) | 5 6

郾 城 县 打 鼓 退 了 堂, 衙 内

1 6 | 5 3 2 1 | 5 5 5 3 2 | 3 . 5 2 $\frac{2}{7}$ | 2 $\frac{(555)}{7}$ 5 3 5 6 |

走 出 小 宋 (哎) 江,

1 6 1 2 3 | 1 . 2 3 3 2 1 6 | 5 3 5) | 6 . 5 1 $\frac{65}{7}$ |

昨 日 里

3 5 (5 6 1) | 5 6 . | 6 . 6 5 3 | 2 . (3 | 2 . 1

来 在 大 街 上 (呀)

6 1 6 1 | 2 3 1 2) | 6 5 1 4 \uparrow | (5 6 1 3 1) | 3 . 1

偶 遇 好 汉

叫

5 6 | 5 3 2 | 1 6 1 | 2 - | 5 - |

刘 (哎) 唐 (哎)

例 8: 祁东渔鼓

选自《智取炮楼》

1=F 2/4

新渔鼓腔

潘一尘 词

邹祖西 编曲

(5 3 5 5 6 | 1 2 6 1 2 1 2 3 | 6 1 2 3 1 2 6 | 5 5) |
3 1 | 3 3 | 6 6 1 3 1 | (6 1 3 1) | 6 3 5 6 1 6 | 5 3

万里 长城 烽火 旺 太行 山下

2 1 6 | 5 3 5 3 2 | 1 2 | (2 2 3 5 3 5 6 | 1 2 6 1 2 3 |

摆战 场。

6 1 2 3 1 2 6 | 5 5) | 6 1 3 1 | 6 1 (6 1) | 1 6 5 |

赵排 长 率领 小分

6 6 5 5 | 2 3 3 | (1 1 2 3 2 3 5 | 2 3 1 2) | 3 3

队(呵)

驰骋

6 6 | (6 3 5 6 1) | 1 6 5 | 3 5 2 1 | 6 . 1 | 2 3

平川

打豺(呵)

猴。

2 3 2 3 | 5 略

上面八例。都是各地渔鼓的基本腔。它们的结构形态大体相同。但唱腔无一雷同。却各段不同唱腔又似曾相识。它们的共同特点是：四句落音。除第一句按字行腔无所规范外。其它三句。均落于调式骨干音。衡阳渔鼓的规律多是：第一句不究。

第二句落于属音。第三句落于下属音。第四句结束于主音。而祁东渔鼓的规律虽然和衡阳及其它各地相似，即均以调式骨干音作落音的框架结构，但每四句落音各地略有区分。祁东新腔亦首句不论，二句、三句均落属音，末句落主音；老腔则一句二句落主音、三句上主音，末句落主音，与常德渔鼓十分近似。但常德渔鼓几乎每句均落在主音上。

基本腔流变产生的少数声腔：它虽仍属其本腔范畴，但由于说书，特别是长篇故事中情节表达的需要，在原来正音为主、装饰音并重、曲调平和、板式单纯（多为二拍子），的基调上，从节奏上变化、丰富其表现力。或疏或密、或高或低对旋律与节奏进行处理，从而产生新的腔体。为衡阳渔鼓在正腔平板的基础上衍生了“散板”、“垛板”、或称“连板”与“一字板”；以及《悲腔》、《乐腔》等变化板腔。而艺人并无板、腔之分。常德渔鼓的常用基本腔为《老江调》。其它尚有《怒腔》、《悲腔》、《云腔》等，亦应归之为《老江调》的衍变。

例 9：衡阳渔鼓

1 = G

散 板

伍嵩 皋 演唱

杨 凡 记谱

++ $\frac{3}{4}$ 5 5 6 6 6 6 6 3 5 (5 5 5 3 2 2) |

就为老子一个滚。

5 3 2 2 2 5 3 2 1 6 6 5 (2 2 2 6 5 5) |

滚 得龙爷好 伤心

$\frac{3}{4}$ 5 5 6 6 6 6 6 3 5 (5 5 5 3 2 2) |

若要老子把供招，

2 2 5 $\frac{5}{4}$ 6 $\frac{5}{4}$ 2 2 1 2 6 6 5 (2 2 2 6 5 5) ||

禽畜肚 内 打转身(哎)

例 10: 常德渔鼓

田正礼 演唱

1 = G $\frac{2}{4}$ 中速

云

腔

邓冰清 记谱

$\frac{5}{4}$ 3 6 . 1 | $\frac{5}{4}$ 3 . 5 3 | 6 1 3 6 | 5 - | 5 3 5 6 | 6 5 3

手拍 渔 鼓 开 了腔(呢) (哎)

3 | (可仓冬冬冬 | 仓冬仓) 5 | 3 . 1 6 6 5 | 3 5 | $\frac{1}{4}$ 2 5 |

那 一 段(段儿)小书 情意

$\frac{3}{4}$ 5 3 . 5 | $\frac{5}{4}$ 3 . $\frac{1}{4}$ 2 2 1 | 1 - | 6 (仓 | 冬仓冬 | 冬冬仓) |

长(呀)

3 . 5 3 $\frac{1}{4}$ 2 | 7 . 1 6 1 | $\frac{3}{4}$ 5 . 3 | $\frac{7}{4}$ 2 3 | (冬

书 名 叫 做 相 思 线

仓 | 仓冬仓) 5 | 3 . 1 6 5 | 6 . 1 5 3 | 3 2 1 | 6 . 1

哎 各 位(那)

2 $\frac{3}{4}$ 2 | 5 3 5 | 1 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{3}{4}$ 5 3 | 2 $\frac{2}{4}$ 3 . 2 1 | 1 - 6 | (冬仓) ||

听端 详。(呢)

例 1 1: 祁东渔鼓

2
1 = # F $\frac{1}{4}$ 快板
4

怒 腔

邓福生 演唱

蒋光荣 记谱

(5 3 5 3 5 6 | 1 6 1 2 3 | 1 . 2 3 3 2 1 6 | 5 3 5) |
6 5 3 5 | (6 6 1 3 1) | 1 3 3 | (1 6 1 2 3) 5 | 6 5

丫头做事

太狠心,

你 把我

3 6 | 6 5 3 2 | 5 5 3 2 | 1 2 | (5 3 5 3 5 6 | 1 6 1

宋江 当 做了 下 贱 人,

2 3 | 1 . 2 3 3 2 1 6 | 5 3 5) | 6 5 1 1 | (6 5 6 1 1) |

好言好语

3 1 | 6 6 5 3 | 2 . (3 | 2 . 1 6 1 6 1 | 2 3 1 2) |

全讲 尽(嘞)

3 3 1 5 | 6 3 . ↗ | 6 7 6 | 5 3 2 | 3 . 5 | 3 2 2 |

难道你是 一个 铁打的(呀) 心(来)

5 - | 略

这种在基本腔基础上，通过板式变化产生的新腔，大大丰富了湖南渔鼓音乐的结构形态，改变了单一四句式的循环无端的老规律，更适应于表述人物众多、情感复杂的中、长篇书目的演唱。

此外，尚有部份地区的部份专业化程度较高、艺术造诣较深的艺人中，普遍利用脱胎于板腔的曲牌板腔综合体的演鼓音乐结构形态。他们打破了原古袭承下来的道情取材于“道韵”宣讲教义的平板而单调的吟诵体，扩展于说唱大型书目、民间故事时，大量吸取地方戏曲、山歌、小调、丝弦等姊妹艺术音乐，以及借用描绘特定人物形象的特定唱腔、曲牌到渔鼓音乐中来，与基本腔溶合在一起，并以基本腔贯穿全曲目，以丰富音乐表现力。

如祁东渔鼓艺人邹祖西，充分运用这一手法，充实发展了祁东渔鼓音乐。使祁东渔鼓艺术迄今仍为广大群众所喜闻乐见。在渔鼓与皮影合流的衡山、衡东、耒阳及衡阳部份地区，皮影曲牌“四平腔”，大量使用于渔鼓音乐中。衡山、衡东渔鼓音乐中，可常见〔清江引〕、〔红绿纹〕、〔道情腔〕、〔观音词〕等，均取材于道教的“偈”、“赞”曲牌。而衡南艺人钟广汉在表演《百花亭》等曲目时，多次演唱小调〔十二月采花〕；耒阳艺人谷罗德在演唱《五虎平西》等曲目时，大量使用了皮影曲牌〔道腔〕。

至于采用多个具有相对独立的曲牌联缀并立组合，无固定

模式。形式极为自由的综合体制，仅为个别现象。如湘北岳阳地区的渔鼓。

湖南渔鼓的伴奏音乐。传统有如道情，仅用渔鼓筒（又名道筒）与筒子两件击拍乐器伴奏。因筒子长而且薄，使用不便，后改为小竹板夹持于左手指缝，用以敲击渔鼓筒身，右手三指击筒皮。发出“朋”、“打”不同音色击拍。这种形式，在湘中、湘南一带广为采用。湘西北略有不同者，演唱者除左手斜抱渔鼓筒于胸前外，左手还操一叶小钹和筒板，或竹板，右手拇指、食指间夹一竹签，敲击小钹，余三指击渔鼓，发出“朋”、“叉”相间的不同音色击拍声。

湖南渔鼓究于何时由农村转入城镇茶楼酒肆演唱，尚无确凿证据可考。衡阳渔鼓艺人相传的于民国初年。当时即为两人演唱：主唱者手持月自弹自唱；伴唱者怀抱渔鼓击拍伴奏。

据有关资料考证，月琴系清末始用。中华人民共和国成立后，渔鼓登上大雅之堂，进行舞台演出后，开始出现二胡、中胡等拉弦乐器及三弦，乃至中阮、低阮等弹拨乐器伴奏。

不带小钹的湘南渔鼓，在渔鼓筒的击拍上，约有两种节奏型。一种“击三下”，过门捎尾两拍同时击拍，为下句起腔作准备，一种谓“击满手筒”，则按前奏（过门）或间奏的节奏型击拍，强拍击渔鼓皮面，并拍敲击筒身，或仅其强弱关系加花击奏，唱

时均不击奏。如为表现特殊情绪需要。亦可击拍以渲染气氛。烘托情绪。

〔嘎琵琶音乐〕 嘎琵琶的音乐。由过门、歌头、歌腔三个部分构成。

过门起引子。间奏和尾声的作用。可塑性较大。艺人根据现场情况。进行扩展或压缩。往往在演唱开始。或唱完一个较长唱段之后用长过门。小段和腔句之间用短过门。

例 1： 族嘎琵琶

1 = $\text{b} \text{B} \frac{2}{4}$

过 门(一)

陆庆兴 演奏

洪 滔 记谱

中速

$\overset{6}{5} \overset{\text{f}}{\text{f}} 5 \underline{3 \ 5} \mid \underline{3 \ 2 \ 1} \overset{2}{\text{f}} \mid \underline{6 \ 1 \ 2 \ 3} \mid \underline{2 \overset{2}{\text{f}} \ 1 \ 6} \mid \underline{6 \cdot \underline{1 \ 5 \ 6}} \mid$
 $\underline{1 \ 2 \ 6 \ 1} \mid \underline{3 \ 5 \ 2 \ 1} \mid \underline{2 \overset{6}{5} \overset{\text{f}}{\text{f}} \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 5 \ 5} \mid \underline{5 \ 5 \ 5 \ 5} \mid \underline{5 \ 5}$
 $\underline{5 \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{1 \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \ 3 \ 2 \overset{2}{\text{f}} \ 1} \mid \underline{6 \text{ v} \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \ 1 \ 6 \ 1} \mid$

稍慢

$\underline{5 \text{ v} \ 6 \ 1} \mid \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \mid \underline{2 \text{ v} \ 3 \ 2} \mid \underline{6 \ 1 \ 3} \mid 2 \ 0 \parallel$

例 2： 族嘎琵琶

1 = $\text{b} \text{B} \frac{2}{4}$

过 门(二)

黄宝林 演奏

吴永成 记谱

2 2 3 | 1 5 6 5 | 5 5 6 6 1 | 2 1 2 ||

上二例仅为陆庆兴、黄宝林常用的过门。在实际演唱中，它是千姿百态的。有一点大致是相同的，就是过门的落音，大都在“2”上。

嘎琵琶的每段歌腔之前，都有一个近乎呼唤式的歌头。

例 3：侗族嘎琵琶

1 = ^b B

歌 头 (一)

陆庆兴 演唱

自由地

洪 滔 记谱

$\frac{3}{4}$ 2. 3 6 5. | 5 — — 5 3 ||

哎 嘿衣

例 4：侗族嘎琵琶

1 = ^b B

歌 头 (二)

黄宝林 演唱

吴永成 记谱

$\frac{3}{4}$ 2 2 $\frac{1}{4}$ 2 $\frac{1}{4}$ 2 2 — | 2 3 5 — 2 3 1 0 ||

唏啊

嘎琵琶的歌腔，节奏自由，山歌体，是由上、下两个腔句构成的单乐段结构。

例 5：侗族嘎琵琶

1 = ^b B

自由地

歌 腔 (一)

选自《刘兰枝》

黄宝林 演唱

吴永成 记谱

上句

下句₁

2 3 . 2 1 1 2 ²/₃ 3 . 2 2^v 3 3 2

侗语拼音: ai nai Xiao gayao fu Zang gang lo ya

汉 意: 众 位 说 我 是 歌 师, 不 敢 呀

1 2 3 2 1 5 (²¹/₃ 6 1 6) 6 ^{下句2} 6 6 2 3

hai gao go ya huang tong ya a den

当 拿 哪 呀 黄

铜 呀 啊 相

2 1 3 2 1 3 . 2 2 ¹/₃ 2 . ||

Pei ti go jin .

比 替 黄 金。

上例下句有两个分句。其结构图示如下:

上句 +

下 句

第一分句 + 第二分句

嘎琵琶的歌腔虽只一个基本曲调。根据唱词的内容不同，各地的艺人可唱出许多不同的变体来。

例 6: 侗族嘎琵琶

吴宝庭 演唱

白诚仁 记谱

歌 腔(二)

$\text{二} = \text{b} \text{B} \frac{2}{8} \frac{3}{8} \frac{2}{4} \frac{3}{4}$

稍 慢

(56 53 2 | 36 53 2 | 35 61 32 | 1 1 | 61 32 21 | 6

13 | 21 | 22 | 2 -) | 唱腔 2 - 2365 | 5 - - |

e hai

哎 咳

伴奏 2 - - | 5 - - |

5 3.2 1 | $\frac{5}{\text{F}}$ 3 - - | 3 21 | 1 - | doc |

gong can lin dao nai le heng

共 产 领 导 好 得 很。

5 3.2 1 | $\frac{5}{\text{F}}$ 3 - - | 3 21 | 1 5323 | 13 632 |

0 0 | 0 0 0 | 5 23 | 1 1 | 1 53. |

Qi dao len min lu Wu

他 为 人 民 服 务

13 632 | 1212 1212 6 | 5 23 | 15 15 | 1 0 0 0 |

3̣ — — | 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | 1̣ | 1̣ 0 0 | 0 0 0 |

a du jiong Xin

侗家没有忧 愁。

3̣ — — | 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ | 1̣ 3̣ 2̣ | 6̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 3̣ 2̣ | 6̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 6̣ |

3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 6̣ | 2̣ 1̣ | 0̣ | 1̣ 2̣ | 2̣ 1̣ 6̣ — |

yin dao ren min wan Xin wen du ji yo

领 导 人 民 翻 身 分 土 地 哟

3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 6̣ | 2̣ 1̣ | 0̣ | 1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ |

6̣ — | 6̣ — ||

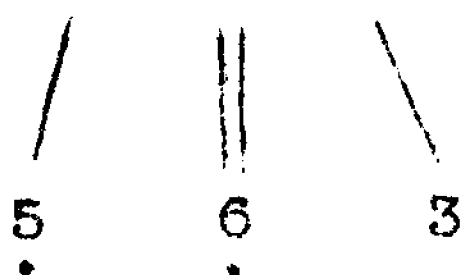
6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 6̣ — ||

嘎琵琶由艺人自弹侗族琵琶伴奏。侗族琵琶两种。一种是小琵琶，因形似牛腿，故称牛腿琴，又称牛巴腿。系弦三根，内弦定音5，外面两根弦同度，定音6。流行于贵州接壤的地区。主要伴奏属民间歌曲范畴的嘎琵琶。大琵琶在通道、靖州的广大侗区流行。外貌很象汉族地区的小三弦。系弦四

侗族琵琶图

根。中间两弦同度。比内弦高一个大二度，比外弦低五度。定弦

法如下：



弹奏时不串把。可弹出 5 6 1 2 3 5 6 等音列。一般用牛骨、竹片做的弹片弹奏，也有用食指弹奏的。

〔太平南曲音乐〕 太平南曲的唱腔，属曲牌体制。有〔曲头〕、〔平板〕、〔悲调〕、〔紫云开〕、〔四季花〕、〔凤阳调〕、〔垛板〕、〔半边尾子〕等二十余曲牌。它们均以流畅委婉、优美秀丽为特点。长于抒情，也可叙事。音域在 5—6、5—i 之间。个别曲牌向下扩展到“5”；上方扩展到“2̇”。大部分为徵调式。个别的有宫调式如〔平板〕。商调式〔悲调〕。曲式上多由起、承、转、合四腔句构成的乐段结构。有的腔句又由两个分句构成。有的分句又由两个腔节构成。

例 1：太平南曲

1 = $\sharp G$ $\frac{4}{4}$

天上一朵紫云开

张开明 演唱

鲍明清 记谱

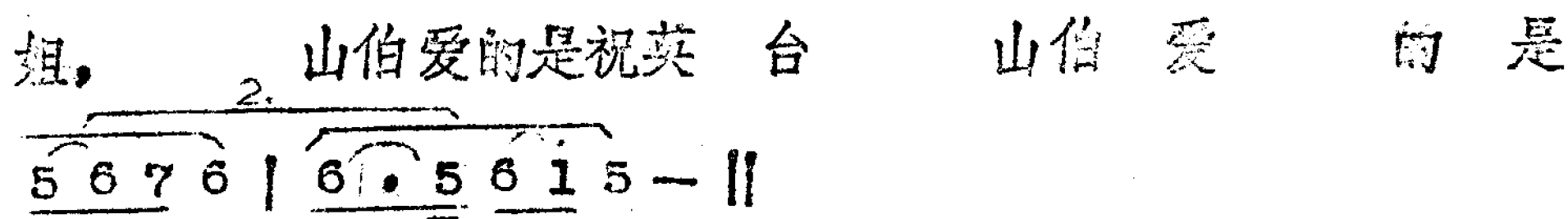
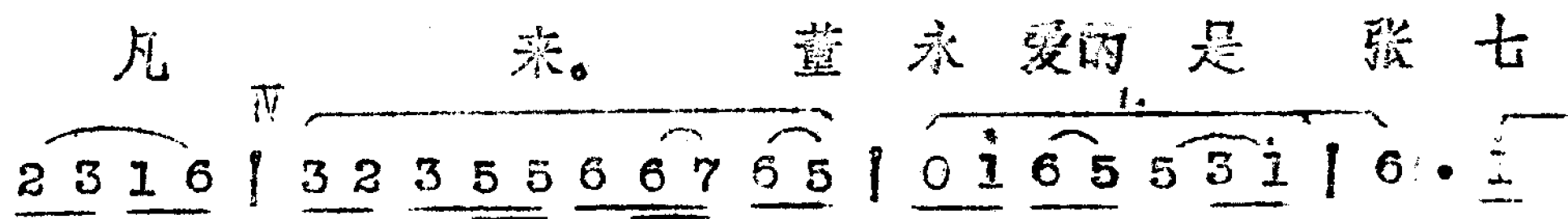
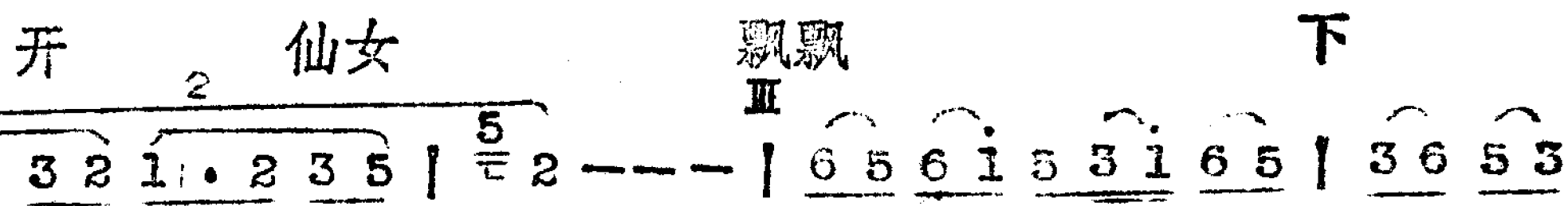
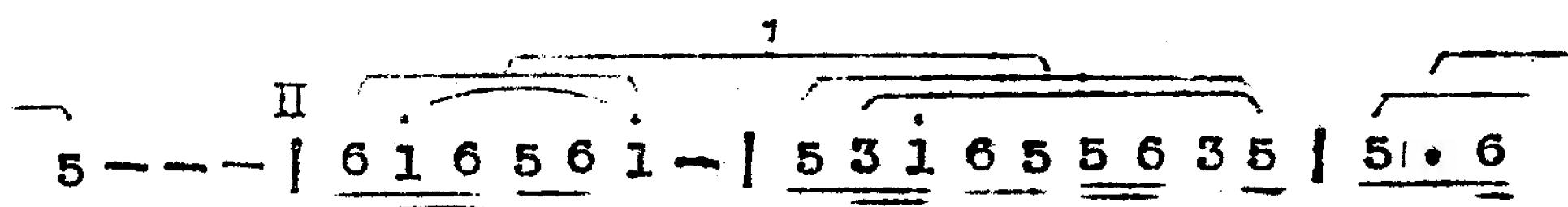
I $\overbrace{\dot{1} \dot{1} 6 5 6 \dot{1} -}^1 \mid \overbrace{5 3 \dot{1} 6 5 \dot{5} 3 -}^1 \mid \overbrace{\dot{1} \cdot 7 6 5 6 \dot{1} \mid}^{2.}$

天上

一朵

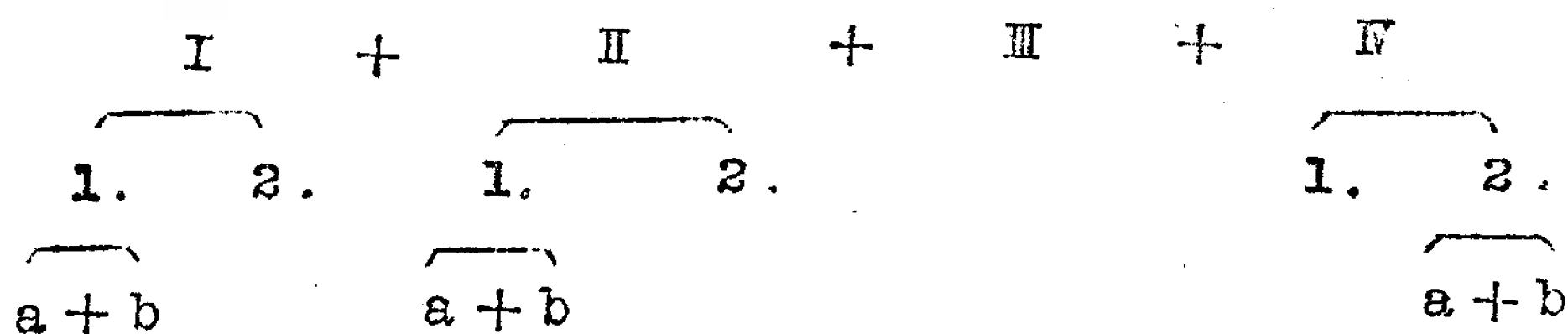
紫

云

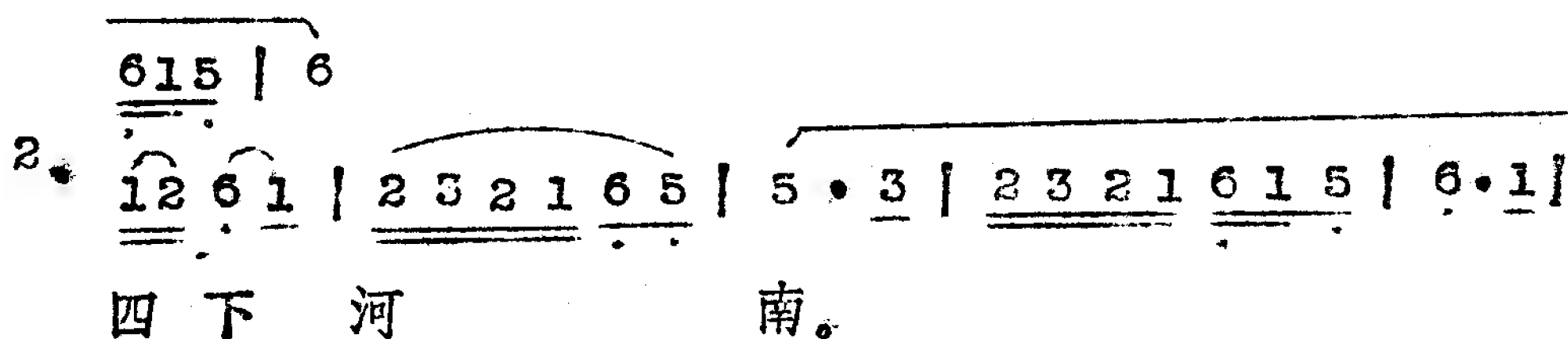
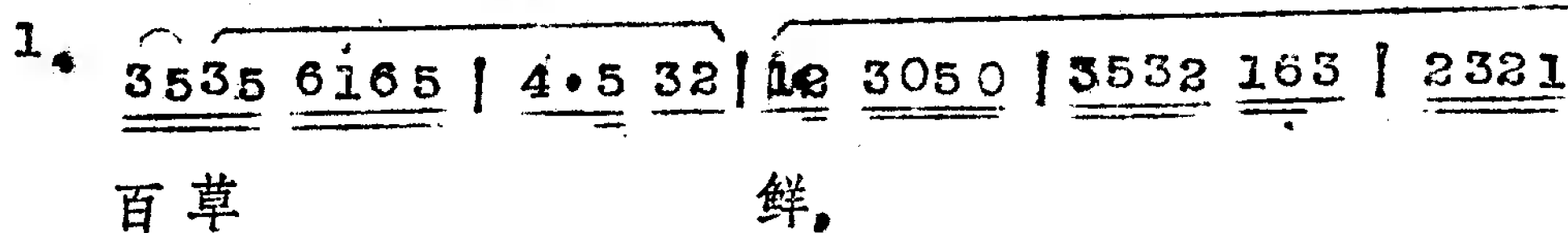


祝 英 台，祝 英 台。

上例的结构，图示如下：



为了强化抒咏性，太平南曲的唱腔在腔句（或乐段）的尾部行腔，出现字少腔多，以造成余音袅袅的韵味。如：



6 1 6 1 3 5 3 2 | 1 - ||

太平南曲用石门方言演唱，因受湖北口音影响，当地称为“北河音”。讲究按字行腔，常用上滑前倚音润腔。如“5 5”唱成 $\frac{3}{2}$ 5 $\frac{3}{2}$ 5”；“2 2”唱为 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$ 2，等等。演唱时，常用短音的休止符，使曲调若断若续。

太平南曲的伴奏乐器以二胡、三弦为主。间或有笛子参加。现已增加扬琴、板胡。伴奏方法讲究“接”、“伴”二字。接，就是用器乐衬接唱腔的尾音。伴，就是要求器乐要紧密结合唱腔的情趣和句逗，进行衬托。特别是在短暂休止（换气）和艺人称为“子弦”之处，要做到丝丝入扣。所谓“子弦”，指将两个八分音符，用同音反复或增加邻音演唱为四个十六分音符，使旋律美化、华丽。

〔地花鼓音乐〕 地花鼓中有三个类型，一是歌舞型，二是曲艺型，三是戏曲型。作为曲艺型的地花鼓，其音乐与戏曲型的花鼓戏，基本相同。大致可分为，川调、牌子和小调三类。

川调类的结构属分节歌形式，由两个过门乐句和两个唱腔乐句构成。即上句过门+上句唱腔+下句过门+下句唱腔。

例 1：地花鼓

1 = C $\frac{2}{4}$

选自《访友》

演唱、记谱者不详

中速

西 湖 调

($\frac{6}{\text{E}}$ $\dot{1}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 | 5 3 2 5 | 6 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | 5 3 5 6
 $\dot{1}$) | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\frac{6}{\text{E}}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | 5 $\frac{5}{\text{E}}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | 6 $\dot{1}$ 6 5 |

手扯

贤弟

叫 声英

台，

(5 . 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 | 5 6 3 2 5 | 6 5 6 $\dot{1}$ 5 3 5 6 | $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$) |
 $\frac{6}{\text{E}}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 5 $\dot{3}$ 5 $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 5 | 5 $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | 5 . 6 $\dot{1}$ ||

埋怨我

书呆子

腹内无

才。

牌子类包括走场牌子和锣鼓牌子。走场牌子在邵阳、零陵等地的地花鼓中流行，零陵称调子。锣鼓牌子在衡阳和邵东一带流行，均属锣鼓断句。

例2：地花鼓衡山锣鼓牌子

1 = C $\frac{2}{4}$

易致和

演唱

刘隆才

中速

起 程

杨 凡 记谱

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ |

今哪天 在 家 闲哪无 事(哎 哪 呸衣儿

5 6 $\dot{1}$ 5 | (昌 . 且 一 且 | 昌 . 0) | $\dot{3}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 5 . 6 $\dot{1}$ |

哟衣 哟)

一 心 要 往

1̇ 5̇ 1̇ | 6̇ 1̇ 5̇ 3̇ | 5̇ 3̇ 5̇ 1̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ | (昌·且一且 |

妹呢妹 门(哪 哪 衣儿 哟衣哟)

昌·0) | 5̇ . 6̇ 3̇ 1̇ 6̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 2̇ 3̇ | 5̇ 6̇ 3̇ 5̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6̇

要 往妹 妹 门(吹 海呀吹海 衣呀衣子

5̇ 3̇ 5̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ | (昌且一且昌一) | 5̇ . 6̇ 3̇ 1̇ 6̇ 5̇ |

哟 吹, 衣呀衣子哟)

要 往妹 妹

3̇ 2̇ 2̇ 3̇ | 5̇ 5̇ 3̇ 5̇ | 1̇ 1̇ 6̇ 1̇ | 5̇ 3̇ 5̇ . ||

门(吹 海呀吹海 衣衣哟衣 哟吹)。

锣鼓牌子有一定的声腔格式, 即每腔之间穿插“两槌”(又称鲤鱼翻边), 腔末有固定的尾腔。上句一般多为“3̇ 5̇ 3̇ 5̇ 3̇”、“2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇”; 下句多为“6̇ 1̇ 6̇ 1̇ 6̇”、“5̇ 6̇ 5̇ 6̇ 5̇”或“5̇ 6̇ 5̇ 3̇ 5̇”。

走场牌子, 又称走场调子, 多为商调式。也用锣鼓唢呐伴奏。结构上有单句子、二句式、三句头和四句式四种基本形成, 即分别由一句、二句、三句、四句唱词构成的唱段。腔句的结尾, 有一定的规律。通常上句多为“2̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 3̇ (5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 3̇) |”、“2̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 1̇ 2̇ (1̇ 1̇ | 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ 2̇) |”或“2̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 1̇ 2̇ (5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ 2̇) |”; 下句多为“6̇ 7̇ 2̇ | 6̇ 5̇ 6̇ (2̇ 2̇ | 7̇ 6̇ 5̇ 6̇ 7̇ 2̇ 2̇ | 7̇ 6̇ 5̇ 6̇) ||”、“3̇ 6̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 2̇ (5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ 2̇) ||”。在句中或句

末，使用形式多样的衬词，以变化节奏增加生活情趣，也是它的特点之一。

例 3：地花鼓、邵阳走场牌子

1 = G 4

摘 棉 花

$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\frac{3}{\text{—}}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\frac{6}{\text{—}}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

桂花 树上 (梭留子梭) 朵朵金 哪(留西梭)。

$\dot{3}$ ($\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ 0) | $\frac{3}{\text{—}}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ |

棉花地里 (西梭留梭 留呀留西梭)

$\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{6}$ ($\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$) ||

朵朵银哪 (哟衣哟)。

小调，包括地方小调和丝弦小调。地方小调是在当地劳动号子、山歌的基础上，逐渐发展变化而成。如〔望郎调〕、〔比古调〕、〔纱灯歌〕、〔鸿雁歌〕、〔洗菜心〕、〔阳雁歌〕、〔采茶调〕等。

例 4：益阳地花鼓

1 = \flat B $\frac{2}{4}$

望 郎 调

王声高 演唱

邱 洪 记谱

中速 热烈地

$\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ |

正 月 望 郎 是 新 年 咧，双 呀！膝 跌 跪

6 3 1 1 6 | 5 6 3 6 5 | 6 6 7 6 | 6 6 7 6 | 3 5 3 1 |

姐姐门呀 前。 十呀 指 尖呀 尖 来 扯

2 3 | 1 1 6 5 6 | 1 6 1 3 | 6 3 1 1 6 | 5 3 6 5 | 3 2 1

起咧。姐 妹 双 双 拜个什 么 年哪衣呀 衣子

6 1 2 3 | 5 3 5 6 1 | 6 3 3 1 6 | 5 6 3 6 5 ||

呀 衣 呀 呔 拜个什 么 年哪 衣呀! ?

丝弦小调源于明清时调小曲。在省内外都有流布。如〔银纽丝〕、〔玉娥郎〕、〔叠断桥〕、〔淮调〕、〔一匹绸〕、〔到春来〕、〔瓜子红〕等。曲调大都与丝弦中的牌子丝弦相同。

地花鼓音乐的伴奏。分唢呐花鼓和弦子花鼓两类。前者用唢、笛子等吹管乐和锣鼓等打击乐组成的鼓吹乐伴奏。多用于热烈欢快的曲目，如《讨学钱》、《下南京》、《盘广货》等。弦子花鼓主要由大筒、二胡、三弦等丝弦乐器和打击乐组成的乐队伴奏。多用于一些轻松活泼的曲目，如《白牡丹》（常德）、《送郎》（桃江）、《五更留郎》等。

〔薅草鼓音乐〕 薅草鼓的音乐，由歌腔和锣鼓乐构成。

薅草鼓的歌腔，源于当地的山歌和劳动号子。除〔扬歌〕现仍保留腔句自由的山歌体特点之外，其余的曲调，节奏均已规范。

如抒情性较强的〔慢七言〕为一板三眼的四拍子，〔穿号儿〕可作四拍子，也有二拍子叙事性强的〔四七言〕、〔滚六槌〕、〔羊角鼓〕、〔说鼓〕、〔送土地〕。为一板一眼的二拍子，〔快七言〕可以为二拍子，也可作为有板无眼的垛板，即一拍子。薅草鼓为一领众合的演唱形式。

例 1：常德薅草鼓

1 = A

唐伍银 演唱

扬 • 歌

自由节奏

刘修平 记谱

$\dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad 0 \mid \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \mid \dot{2} \quad \dot{1} -$

(领) 一下田 来(哪) (是) 鼓 一哼哟

$0 \mid \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \mid$

$0 \mid \dot{2} \quad \dot{5} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \mid \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad 6 \mid$

(是) 惊天惊地(哪) (合) (是) 新(啰)

$\dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \mid \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{2} - \parallel$

春 哟

薅草鼓的歌腔唱词，多为五言、七言四句为一节，音乐上刚好形成一个乐段。但常有例外，如由三句或四句以上的唱词构成的乐段结构。

例 2：石门薅草鼓

1 = $b \quad B \quad \frac{2}{4}$

四 七 言

佚名 演唱

中速

鲍明清 记谱

$\dot{2} \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{3} \dot{6} \dot{1} \dot{1} | \dot{3} \dot{2} | \dot{2} \cdot \underline{\underline{0}} | \dot{2} \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{4} \dot{3} | \dot{1} \dot{2} \dot{2} |$

一行(的) 梳 子(的)花哎, 二行(的)是山 茶哎。

$\dot{2} \cdot \underline{\underline{0}} | \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} | \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1} | \dot{1} \dot{2} - | \dot{1} \dot{2} \dot{1} |$

三行(的)风 仙(是)牡丹 哎 花呀

$\dot{6} - ||$

哎。

也有长短句式的唱词。

例 3: 石门藤草鼓

$1 = \flat B \frac{2}{4}$

穿 号 儿

佚 名 演唱

鲍明清 记谱

中速

$\dot{2} \dot{6} | \dot{6} \dot{1} \underline{\underline{0 \dot{2}}} | \dot{2} \dot{3} \dot{3} \dot{3} | \dot{3} \dot{2} \dot{5} | \dot{2} \dot{3} \dot{3} | \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{7} | \dot{1} \dot{2} |$

新打 的(个) 戒指儿 (都) 银(哦)丝(哦) 缠

$\dot{2} | \dot{2} - | \dot{6} \dot{1} \dot{1} \dot{2} | \dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{6} \dot{6} | \dot{6} - | \dot{6} \dot{6} \dot{1} | \dot{2} \cdot \dot{2} |$

哦 郎是(哦)包谷(哦) 梗 口问 (哎的)

$\dot{3} \dot{2} \dot{1} | \dot{6} \dot{6} \cdot | \dot{6} \dot{2} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{7} | \dot{6} \dot{1} \dot{2} | \dot{6} \dot{1} \underline{\underline{0 \dot{2}}} | \dot{2} \dot{6} |$

哥 哥哦, 姐是莧 饭 豆 藤哦, 你 缠

$\dot{2} | \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} | \dot{6} \dot{6} \dot{1} | \dot{2} \cdot \underline{\underline{0}} | \dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2} | \dot{2} \dot{1} \dot{7} | \dot{1} \dot{6} |$

几(哦) 年喽? 缠 掉 郎的 魂哦。

蕪草鼓的锣鼓乐，包括锣鼓牌子和锣鼓点子两种。

锣鼓牌子多用于演出开始之前，起戏曲开台的作用。以渲染气氛，安定情绪。

例 4：常德薅草鼓

唐植银等演奏

催 艺 鼓

稍慢渐快

刘修平 记谱

^冬冬 冬冬冬冬冬冬冬冬 〇 仓才 仓才 仓才 仓才 龙冬 | 仓 龙冬 | 仓 ^冬冬
 龙冬 | 仓 ^冬冬 冬 | 仓 仓 以才 (仓才 仓才 以才 以才 | 仓 ^冬冬 龙冬 |
 (仓 仓 以冬 | 仓才冬 仓才冬 | 仓 仓 以才 | 仓 仓 以才冬 | 仓 仓 以才 作
 仓才 仓 仓 | 以 仓 以才 以才 | 仓才 | 仓 仓 以才 以才 | 仓 仓 以才 |
 仓 仓 以才 以才 : || 仓才 仓才 | (下略 1 8 小节) | 仓才 以 仓 |
 以 仓 以才 以才 || 仓才 才 才 | 仓 仓 以才 以才 | 仓 仓 才 才 才 | 仓 仓
 以才 以才 | 仓 仓 仓 | 以 仓 以才 以才 : || 仓才 仓才 | 仓才 才 才 | 仓 仓
 以才 以才 | 仓。 ||

锣鼓点子用于演出进行之中，作为唱腔乐句、乐段之间的过门。

例 5：石门薅草鼓

1 = D $\frac{2}{4}$

羊 角 鼓

唐植银等演奏
刘修平 记谱

(才才才

$\dot{3} \dot{3} \dot{2} \dot{2} | \dot{3} \dot{2} 0 \dot{2} | \dot{3} \dot{2} | \dot{3} \cdot \dot{2} | \dot{2} \dot{2} \dot{3} | \dot{2} - |$

(领)轻轻 (那个)敲得 (那)(合)锣和 (哦) 鼓哦

仓仓仓才 | 以才以才 | 仓仓仓 | 才仓以才以才 | 仓仓以才以才 |

仓仓以才 | 仓才以才才 | 仓才才仓才才 | 仓仓才仓 | 以才以才仓) |

$\dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{3} | \dot{2} \dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dots$

慢 慢 (来) 打动 (那个)

上例用于艺人所谓“转调”。就是演唱过程中，曲调的转换。与调性、调式的转换不同义。

〔番邦鼓音乐〕 番邦鼓的音乐，包括过门和唱腔两个部分。过门用扁鼓（类似书鼓）和小锣演奏。唱腔有一个基本曲调。是由两个呼应式腔句构成的单乐段结构。

例 1：华容番邦鼓

1 = $\flat B$ $\frac{2}{4}$

番 邦 鼓 调

李学成 演唱

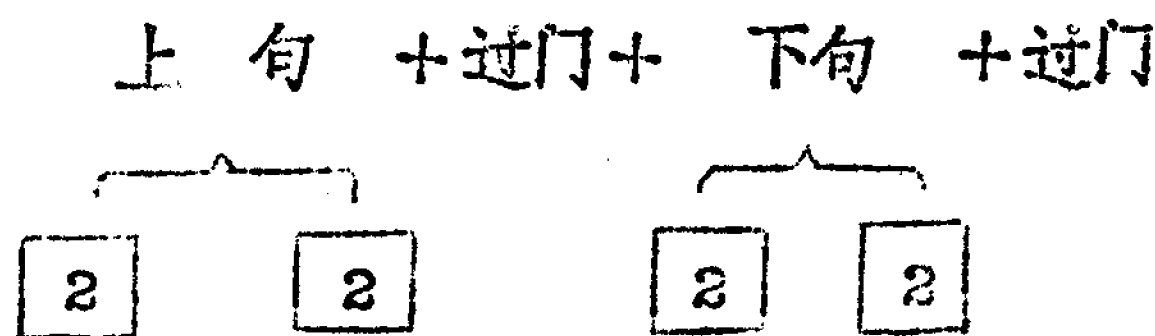
柳德星 记谱

中速

$\dot{5} \dot{6}$ $\dot{5} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{6} \dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{5} \times \times \times \times \times$ | $\times 0$ |

3 2 3 2 5 2 | 6 1 2 3 2 3 2 | 6 1 6 1 2 3 6 1 | 2 6
5 × × | × × ×) ‖

其结构形态，图示如下：



在实际演出中，由于唱词内容的不同，艺人可以唱出许多变体。

例 2：华容番邦鼓

$\begin{matrix} 2 \\ 1 = b - \\ 4 \end{matrix}$

狠心的婆婆蔡安人

选自《借儿记》

李学成 演唱

中速

柳德星 记谱

0 6 1 6 1 | 1 2 | 2 . 3 2 2 | 3 4 2 1 7 1 (冬冬 | 冬冬

闲 言 几句 前 引 (哪)路 哦，

仓冬冬 | 仓 0) | 3 2 6 1 2 | 6 3 6 0 2 | 1 6 5 6 | 5 6 5 |

书归 (哟) 正 本 来 表 人 (哪)名，

(仓冬仓 0) | 0 0 6 1 | 2 3 6 1 2 0 | 3 . 1 6 1 6 |

此事 不 从 别 个提

5 5 . | 5 - | $\frac{1}{4}$ 0 6 6 | $\frac{2}{4}$ 3 2 1 3 2 | 1 2 1 2 | 2 . 0 |

起呀， 我讲 一个狠心的 婆 婆 (啊)

6 1 • 3 2 3 6 | 6 2 6 1 6 | 5 — | 5 — ||

蔡 安(哪)人 嘞 哦。

番邦鼓用华容方言演唱。唱腔音乐。是在当地的山歌和劳动号子的基础上。逐渐衍变而成。

例 3：华容山歌

1 = F

许志田 演唱

啊 鸣 山 歌

中速

任沸涛 记谱

5 1 • 6 1 6 2 1 2 1 | 2 6 1 6 5 6 5 • 0 | 5 6 5 6 1 2 1

呢 呢 鸣 呢 呢 太 阳 呢

2 6 1 6 • | 1 1 6 3 6 1 1 2 3 2 3 2 1 6 5 5 |

鸣 渐渐往西落 哟

〔丧鼓音乐〕 丧鼓音乐由唱腔和伴奏鼓点两部分构成。由演唱本人敲击堂鼓伴奏。有的也有一二个敲击大锣、小锣、钹伴奏的。曲牌有〔鸳鸯调〕、〔马门调〕、〔苦悲调〕、〔上乙调〕等数首。慈利改革的新丧鼓。从宗教音乐中吸收了〔玉清板〕、〔散花曲〕、〔白旗儿〕等曲牌。根据情绪的变化。分一流、二流、三流号子腔。即一板三眼、一板一眼和散板等板式。四句唱腔中。有“一长、二短、三快、四还原”的规律。故艺人

有“两头松。紧当中”之说。

例 1：常德丧鼓

1 = G

劝亡+杯酒

钱春舫 演唱

自由地

章文、福生记谱

$\underline{6\ 3\ 2\ 2\ 1} \mid \underline{6\ 1\ 2} \mid \underline{2\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{6} \text{ (冬)} \mid \underline{2\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{6\ 1\ 6}$

一(呀)杯(呀)酒呢

初起(呀)首

$\underline{5} \mid \underline{5} \text{ (冬)} \mid \underline{1\ 6\ 1\ 1} \mid \underline{6\ 1\ 6\ 5} \mid \underline{6\ 1\ 5\ 6\ 1} \underline{2\ 1} \mid \underline{1\ 6\ 5}$

呢

奉劝(哪)亡子

莫带(也)

忧喂。

$\text{ (冬)} \mid \underline{5\ 3\ 2} \underline{1\ 6} \mid \underline{6\ 1\ 3\ 6\ 1\ 3} \mid \underline{6\ 3\ 6\ 1\ 6} \mid \underline{5} \text{ (冬)} \mid$

合不得 儿媳与亲友哦。

$\underline{3\ 6\ 6\ 1\ 6} \mid \underline{6\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{2\ 6} \mid \underline{6\ 5\ 5} \mid \underline{5} \text{ (冬)} \parallel$

终究难免这条(啊)路哎。

唱腔开头时，一般都用嗯、哟、哎等衬字起腔。起腔可长可短。少的一、二小节，长的达几个小节。

例 2：岳阳丧鼓

1 = F $\frac{2}{4}$

起腔(一)

傅瑞堂 演唱

余长舟 记谱

$\underline{6} - \mid \underline{6\ 6\ 7\ 2} \parallel$

呢

例 5：常德丧鼓

李长松 演唱

胡柏枝

记谱

匡 恂

1 = $\begin{matrix} 3 & 2 \\ 4 & 4 \end{matrix}$

起 腔(二)

$\underline{\underline{2\ 1}}\ 6\text{---}| \underline{3\ 2\ 3}\ \overset{6}{\underline{\underline{2}}}\ | \underline{1\text{---}}| \underline{1\ 6}\ | \underline{2\text{---}}| \underline{2\ 1}\cdot \underline{2}\ | 3$

哎 呜呢呼 的

$\underline{1\ 3}\ | \underline{2\ 1}\ \overset{6\ 1}{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\ 6\ | \underline{6\text{---}}| \underline{6\ 0}\ ||$

演唱之前或曲目之间，堂鼓要独奏一段，艺人称“起鼓”。

鼓点千变万化，但有一个基本鼓谱。如岳阳丧鼓的《乱本头》。

堂鼓独奏的鼓点：

由慢而快

不弄·不弄· | 不弄冬弄冬 | 乙弄冬弄乙 | 乙弄冬弄乙 | 冬冬冬
冬冬 | 乙冬冬冬冬 | 冬 0 扎冬冬 | 冬冬冬 0 | 不弄不弄不弄不弄 |
 ≡ | 不弄冬弄冬 ||

丧鼓的音乐体制有三个类型。一是由一个曲牌反复演唱的单曲体。如短篇曲目的《十月怀胎》、《十二月》、《乱本头》等；二是象常德丧鼓的《请哥郎》，它属联曲体，由请哥郎、奠酒、劝亡、丧鼓洞、送哥郎、送神等多首曲调组合而成；三是象《怒打马皇亲》等中篇曲目，用曲牌加一流悲腔、二流等板腔变化曲

调组成。属综合体制。

丧鼓的唱词，多为七字句、十字句和五字句。除常德的〔送哥郎〕为三句一组外，其余的都是以二、四、六、八的偶数句构成一组。唱词要求一韵到底。各地都按当地的方言押韵。澧县艺人将常用韵辙概括成天、地、人、和、龙、虎、豹、豺、黄、花、黑等十一个字。演唱时，要求语言与音乐结合，不要出现倒韵现象。艺人的功底，往往表现在这上面。澧县刘清斌，在倚字行腔、字正腔圆方面，是丧鼓艺人的典型代表。如下列例句：

普通话声调	大家都对我很熟。最近忙得在耕牛
	\ — — \ √ √ / \ \ / √ \ — /
澧州方言声调	
	3355415543543533 35221335444125

他是这样行腔的：

3	5	5		3	1	1		2	6	0		,	$\frac{6}{\underline{E}}$	1	1	$\frac{6}{\underline{E}}$	1	1		3	6	3		$\frac{6}{\underline{E}}$	1	6	0	
大家都	对我很	熟哇		最近	忙得	(格)	在耕	牛呢																				

上例在词曲的结合方面，到了密丝合缝的程度。

丧鼓作为曲艺形式，主要在常德、岳阳、长沙、怀化等地区流布。岳阳叫鼓盆歌。怀化叫夜堂鼓。长沙叫夜鼓子。其中，以常德地区流布面最广，保存的曲目最多，音乐体系最完

丧鼓流出照

整。仅澧县一个县就有四大流派。即东腔、南板、西调、北路。

西调以已故艺人李启正为代表。目前周继柱、周子房是其传人。西派在唱腔中，吸收大量的地方小调的素材，行腔激越、流畅。

东腔派以余振扬、马丽君为代表。唱腔中揉进一些武陵戏、花鼓戏的音调。

南板的祖师爷是明末的落第秀才苏金福。现在的代表人物是郭祖敦、周召学、钟吉祥。该派唱腔古朴，节奏规格，注意倚字行腔。创腔时，讲究“死谱活唱”。即所谓平中见情，平中显情，平中显奇，平中见功。

北路无严格师承关系，吸收众家之长，补己之短。以刘清斌为代表。唱腔的灵活性、随意性较大。

〔说鼓音乐〕 说鼓音乐可分唱腔曲牌和唢呐伴奏曲牌两大类。

唱腔曲牌有水波浪（又称水拍浪、浪子、水爬浪）、正香莲、次香莲、平香莲、叹苦、大哭、小哭、花腔、过岗、数板、平板、高腔等十二首。最常用的是水波浪。

唢呐伴奏曲牌有小闹台、中闹台、大闹台、大点将、节节高、么令、一字调、风入松、大开门、一枝梅等十余首。由艺人吸收

戏曲过场音乐和其他民间音乐，逐渐创而成。

说鼓在演唱中，有一定程式：

演奏〔闹台〕→ 1: 道白（讲故事）→ 唱腔曲牌：||

例 1：常德说鼓

1 = $\text{b B} \frac{2}{4}$

大 闹 台

鲁中全等三人演奏

陈章文 记谱

打打打 | $\underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{1}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{2}} \underline{\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{3}\cdot\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{2}} | \underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{6}\dot{1}}$
 $\underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{2}} | \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{1}\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{5}} | \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{5}\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{6}} \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{6}} | \underline{\dot{5}\dot{6}}$
 $\underline{\dot{5}} | \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{6}} | \underline{\dot{5}\dot{6}} \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{5}\dot{5}} \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{1}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}\dot{2}} | \underline{\dot{5}} \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{3}} |$
 $\underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{1}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\cdot\dot{3}} | \underline{\dot{6}\dot{5}} \underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\cdot\dot{1}} \underline{\dot{2}\cdot\dot{3}} | \underline{\dot{6}\dot{5}} \underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}\dot{3}} \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{3}\dot{5}}$
 $\underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{1}} | \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} | (\text{下略 4 2 小节}) | \underline{\dot{5}\dot{6}} \underline{\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{2}}$
 $\underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\cdot\dot{3}} | \underline{\dot{5}\dot{6}} \underline{\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{6}} \underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{2}\cdot\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}}$
 $\underline{\dot{2}} | \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{2}\cdot\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}} | \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}\dot{1}} |$
 $\dot{1} - ||$

例 2：常德说鼓

1 = $\# G \frac{2}{4}$

选自《书记吹笛》

贾珍欣 演唱

中 速

水 波 浪

陈集田

记谱

雷正和

唢呐 $\left[\begin{array}{c} \underline{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1} \mid \underline{\dot{1}\ 6\ 5\ 6} \mid \underline{\dot{1}\ 5\ 6\ 6\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 6\ \dot{1}\ 5\ 3} \end{array} \right]$
 鼓 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \mid \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \mid \underline{\text{冬冬冬}}\ \text{冬} \mid \underline{\text{冬冬冬冬}} \end{array} \right]$

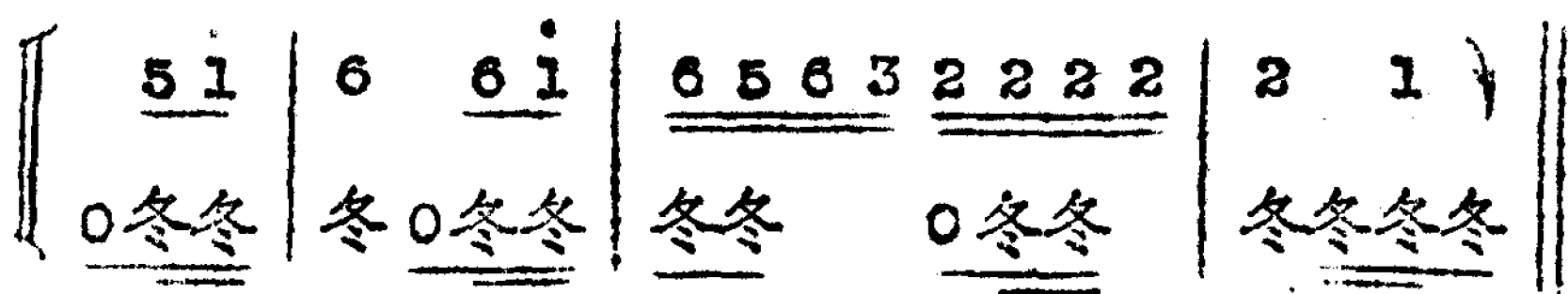
$\left[\begin{array}{c} \underline{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1} \mid \underline{5\ 6\ 2\ 1\ 5\ \dot{1}} \mid 6\ \underline{6\ \dot{1}} \mid \underline{6\ 5\ 6\ 3\ 2\ 2\ 2\ 2} \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \mid \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \mid \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \mid \underline{\text{冬冬冬}}\ \text{冬} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{c} 2\ 1 \end{array} \right]$ 【白】瘦人就怕下大雪。胖人就怕过六月。俺书记
 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{冬冬冬}}\ 0 \end{array} \right]$

晏大雪。他不胖不瘦。不高不矮。不怕冷来不怕热。不怕肩上的担子重。不怕造谣和污蔑。他天不怕来地不怕。他就只有一点点儿怕。怕么得（一）哪？怕。怕。怕……

唱腔 $\left[\begin{array}{c} \underline{\dot{1}\ 6\ 5\ 6} \mid 1\ 6\ 5\ 3 \mid \quad \quad \quad 00c \mid \quad \quad \quad 00c \end{array} \right]$
 怕 堂 客 呀。
 唢呐 $\left[\begin{array}{c} 00c \mid 00c \mid \underline{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1} \mid \underline{\dot{1}\ 6\ 5\ 6} \end{array} \right]$
 鼓 $\left[\begin{array}{c} 00c \mid 00c \mid \underline{\text{冬冬冬}} \mid 0\underline{\text{冬冬冬冬}} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{c} 00c \mid 00c \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{c} \underline{\dot{1}\ 5\ 6\ 6\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 6\ \dot{1}\ 5\ 3} \mid \underline{2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1} \mid \underline{5\ 6\ 2\ 1} \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{c} 0\underline{\text{冬冬冬冬}} \mid 0\underline{\text{冬冬冬冬}} \mid \underline{\text{冬冬冬冬冬}} \mid 0 \end{array} \right]$



鼓音乐，属曲牌体。有的曲目（如上例的《书记吹笛》）是单曲体制。有的曲目，如老艺人段训友演唱的《三星临凡》，用了大开门、水龙吟、一字调、一指外八调、水泊浪下凡、水泊浪、上凡、下凡等曲牌，是联曲体制。

说鼓主要流布于常德、澧县、临澧、津市等地。这一带属北方官话的西南方言区的澧州方言。韵母与普通话基本一致，但其声调多为一、二声，语句声调有平腔口语特征。

澧州	声调	／	／	／	—	／	—	／
方言	声韵	S i	Song	Shi	yuu	cong	dong	Iai
普通	声调	\	\	／	\	／	—	／
话	声韵	S i	Song	Shi	yun	cong	dong	Iai
例	字	四	送	时	运	从	东	来

由于这种语言上的特征，加上音乐的乡土气息，形成自己的独特风格，受到群众欢迎。

注一：么得，即什么之意。

〔对鼓音乐〕 对鼓音乐，包括唱腔和伴奏两个部分。伴奏

由唢呐和鼓两个声部担任。以唱为主，可加少量的道白（包括诗引和插白）。唱腔部分有一基本曲调，徵调式。由一对呼应式上下句加尾腔构成。

例 1：常德对鼓

选自《乡里妹子闯江湖》

对 鼓 腔

朱秋舫、秦艺农演唱

李登舟 记谱

上句

下句

$\underline{3\ 3\ \dot{1}}\ \underline{5\ 3\ 5} \mid \underline{6\ \dot{1}}\ \overset{6}{=} \dot{1}\ \dot{1} \mid \underline{3\ 3\ \dot{1}}\ \underline{5\ \cdot\ 6} \mid \dot{1}\ (\text{冬}) \mid \underline{3\ 5\ 3}$

打对 鼓(那个) 靠 的是 嘴巴(呀) 溜， 一 板

$\underline{3\ \dot{1}\ 5\ 5} \mid \underline{3\ \cdot\ \dot{1}}\ 5 \mid \underline{6\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6} \mid \overset{w}{5}\ (\text{冬}) \parallel$

一字的 唱 出 口哇。

尾腔

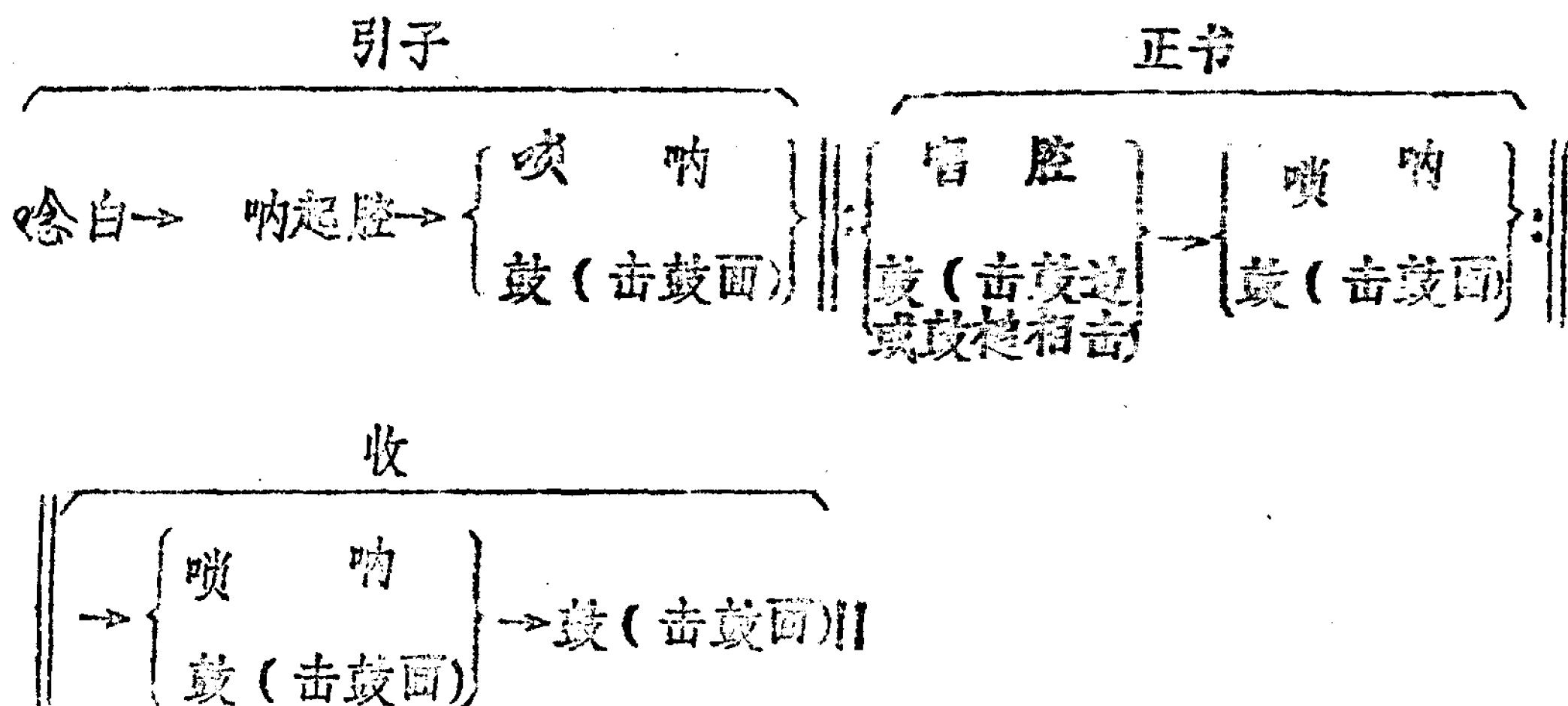
$\underline{6\ \cdot\ \dot{1}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6} \mid \underline{5\ \cdot\ 6\ 5} \mid 5 - \parallel$

啊 啊 鸣啊

上例比较抒情。此外还有长于叙事的〔正调〕，长于演唱诙谐风趣曲目（如《胖婆娘》等）的〔垛板〕。伴奏方面有〔闹台曲〕，〔得胜令〕等曲牌，用于开场、结尾，或作曲目之间的连接音乐。

对鼓在演唱中，其吹、击、唱、唸的连接方法，大致如下图

示



在演出时，鼓点有多种形式，基本击法如下：

冬冬 || 冬冬冬冬冬 | 打冬冬冬冬冬 : || 冬冬打冬冬 | 冬打
打冬冬 | 冬打打冬冬 | 冬冬冬冬冬冬 | 冬冬冬冬冬 | 打冬
冬冬冬冬 | 冬冬冬冬冬冬 | 打冬冬冬冬冬 | 冬打打冬冬 | 冬
0冬冬 | 冬冬 ||

对鼓的中篇书目多为联曲体。短篇为单曲体。唱腔旋律，讲究用常德方言以字行腔。旋律走向，与声调大体一致。如对、唱等普通话的第四声字，常德话都读第二声，所以曲调上出现“5— $\dot{1}$ ”的六度音程大跳。

〔跳三鼓音乐〕 跳三鼓多在婚、丧活动中演唱。曲目分正书和散歌两类。正书有《杏元和番》、《五娘上京》、《雪梅吊

孝》。《山伯访友》。《红石岭》等六部；散歌有《上江景色》。

《下江南》。《买骆驼》。《卖京货》等二十余个。

跳三鼓的唱腔。只有一个基本曲调。由“三句头”和“四句尾”构成。三句头是第一句小开门，第二句空板（或落板）。第三句小锁尾。四句尾第一句大开门高腔，第二句停腔落板。第三句联句（或插白）。第四句是大锁尾。艺人总结的演唱规律是“三句起、四句落。七句八句要抢过。切记莫唱六句歌；两步往前走。半步往后（后两句指演唱的步法）。 ”

跳三鼓的基本曲调是五声徵调式。由于语言上的关系。个别地方出现清角（4）。形成A宫系统的徵调式与D宫系统的商调式的交替。E作为共同音。也是两个调式的主音。对曲调起稳定作用。

例1：安乡跳三鼓

1 = A $\frac{2}{4}$ 跳 三 鼓 调

中 速

（三句头）

选自《红石岭》

宋仁忠、沈国清 演唱

胡炳玉、夏安邦 记谱

拖腔

1句 小开门
5 - | 6 1 2 2 | 1 6 5 | 5 - | 1 6 5 | 1 2 1 6 | 5 5 5 5 |
哎 玉莲 呢 别母是 走 忙呢 呢呢呢呢

2句

3句

5 - | (XXXXXX) | 6 2 1 6 5 5 | 6 1 2 4 5 | 5 3 1 6 |
 哎 越过了 岭哪 翻了那 岗 不觉到了

小锁尾

6 2 2 6 | 1 - | 2 4 6 | 5 - | 5 - || (XXXXX | X • X)
 车 家 庄 地 呢。

(四句尾)

1句大开门

XX | XXX : || X • XXX | XXXXX | XXXXX) | 5 - |
 呢

高腔

2 5 6 5 5 | 2 2 4 | 5 5 4 | 2 2 1 | 6 - $\frac{5}{5}$ | 2句
3 3 1 1
 公子 来呀 的地 周先生哪

停腔

落板

2 1 6 | 5 6 1 2 | 6 - | 5 - | 5 5 5 5 | 5 - | (X • X)
 一见那 几呀多呀 喜 呢呢呢呢呢，

3句 联句

XX | XXX | XXXXX | XXX) | 6 2 1 1 6 5 | 5 5 6
 与他 攀成了 好亲

5 | 3 5 6 5 5 | 2 6 1 3 | 2 3 2 1 6 6 5 | 5 6 3 5 | 2 6
 戚。告诉那玉莲 把武 习。王玉莲 哪 肯 把 苦的 吃

5 | 5 5 5 5 | 1 1 1 2 6 | 6 2 1 1 | 3 5 6 1 | 2 1 6 5 |
 呢, 呢呢呢呢 学得那一身 好武 艺。只等 开大 比。

4句大锁尾

1 1 6 3 3 | 2 5 6 1 | 0 6 1 3 5 6 | 1 6 5 1 | 1 . 6 |
 走到哪京都 把名 题, 为保明 的 江山出大 呀
 6 2 6 1 | 6 2 2 1 6 5 | 5 - ||
 力 呀 呢!

跳三鼓的伴奏乐器有扁鼓、叉。立唱时, 二人演唱。一人击鼓伴奏, 叉由演唱者兼; 坐唱时, 三个演员分别击三面鼓, 成“品”字形。不论立唱或坐唱, 演员均可作动作, 以辅助演唱。

〔三棒鼓音乐〕 三棒鼓的音乐, 是一个基本曲调反复演唱的单曲体体制。为了配合棒、刀的杂技表演, 节奏比较规范, 通常为四分之二的节拍形式。因唱词是“五五七五”的结构形式, 音乐由四个腔句构成。四个腔句的结音, 有“一上三下”和“两上两下”两个形态。

例 1: 常德三棒鼓

选自《三哭殿》

1 = \flat $\frac{2}{4}$

李世民坐位江山好

陈焕祖 演唱

艺 敏 记谱

中速

冬冬仓

$\underline{\underline{6\ 1\ 5\ 3\ 2}} \mid \underline{\underline{5\ 3\ 5\ 3\ 2}} \mid \overset{m}{1\ 2} \mid 2 - \mid \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}} \mid \underline{\underline{3\ 3\ 2\ 1}} \mid$
 这 些 哪 都 不 表 哇。 各 位 听 根 (哪)

冬冬仓

$\overset{6}{\underline{\underline{1\ 6}}}\ 5 \mid 5 - \mid \underline{\underline{6\ 6\ 5\ 3\ 2}} \mid \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1\ 2}} \mid \underline{\underline{3\ 2\ 3\ 2\ 2}} \mid$
 苗 哇 李 世 民 (哪) 坐 位 江 (啊) 山

冬冬仓

$\underline{\underline{1\ 6}}\ 5 \mid 5\ 0 \mid \underline{\underline{6\ 6\ 1\ 2\ 3\ 2}} \mid \underline{\underline{1\ 2}} \mid \underline{\underline{6\ 6\ 5}} \mid \underline{\underline{6\ 0\ 6}} \mid$
 好 哇 保 (哇) 举 (哪) 保 (哇) 举 啊

冬冬

$\underline{\underline{1\ 6\ 3\ 2}} \mid \underline{\underline{1\ 2\ 3\ 1\ 6}} \mid 5 - \mid \text{仓冬冬} \mid \text{略}$
 秦 叔 哇 宝 哇。

上例为“一上三下”式。即第一腔句上行落“2”。其余三句都是下行落“5”。下例是“两上两下”式。

例 2：常德三棒鼓

$\overset{2}{1 = D} -$
 4

中 速

早晚你要筛杯茶

选自《女儿经》

梁成金 演唱

李登舟 记谱

2 | 5 3 2 | 1 1 2 6 | 5 3 2 | • (冬 | 龙冬仓冬龙冬 | 仓打打) |

列 位(就)请稍(啊)站 哪,

3 2 6 | 6 1 2 3 1 | 1 2 3 2 1 | • (冬 | 龙冬仓冬龙冬 | 仓打)

听 我 唱一 呀 遍哪,

1 | 1 1 2 2 | 5 1 2 2 | 1 1 2 1 | 6 6 5 | • (冬 | 龙冬

我 且把(那些)姑 娘和 嫂子(哦)谈哪

仓冬龙冬 | 仓 0 6 | 1 6 5 6 | 1 • 2 | 5 3 2 | 1 2 3 2 1 1 |

(我)妇啊女 啊 妇哇 女(哟 你就)

1 2 3 2 1 | 6 1 6 6 | 5

总要(哇) 贤罗 吹

三棒鼓艺人有“逢四行腔”之说，即在第四句之后，形成一个终止。为音乐结构上的平衡。第四句唱词的第一、二两字，要反复一次。

别的我不提，

各位听详细；

演唱一段《乌金记》

||: 从头 :||把书提。

“五五七五”是三棒鼓常见的句式结构。此外，七言四句体和

“五五七七”的形式也不少。第四句七言时，则不需此特残处

理。

三棒鼓是由艺人一边歌唱、一边抛耍刀、棒，一边敲击鼓和小锣。技艺的高低，见于抛刀、抛棒的水平。高者可抛耍金线吊葫芦、纺棉纱等三十多个套式。钹鼓点也可敲击许多花样。汉寿艺人高德友将其规范为一个“三一五三一”的基本鼓谱。即：冬冬 | 冬 0 | 冬 0 | 冬冬 | 冬冬 | 冬 0 | 冬冬 | 冬 0 | 冬 0 ||

三棒鼓曲调多为五声徵调式。音列为“5 6 1 2 3 5”。一般音域不超过八度。但在流布过程中，由于方言音系，有的艺人还有意识地糅合当地的民歌音调。所以，也有其他调式的曲调。如龙山县用土家语和汉语两种语言演唱的三棒鼓调，则是比较典型的羽调式。

例 3：龙山三棒鼓

2 1 = G — 4	十 绣	田隆信	演唱 记谱
6 1 1 2 2 3 2 1 6 (仓冬仓冬 仓 0) 5 5 2 3	一把 龙 凤 绣。	鸳鸯 配	
1 2 2 1 6 (仓冬仓冬 仓 0) $\sharp \frac{4}{4}$ 5 5 2 2 5	成 就。	二绣 蝴蝶 花	
$\sharp \frac{4}{4}$ 5 2 3 1 (仓冬仓冬 仓 0) 5 5 3 2 — 3 3	上 游	此花 呀 此花	

2 3 | 1 2 2 3 | 2 1 6 ||

(哪都)名 色 独(一)。

在龙山县土家族地区流行的三棒鼓调，与上例大同小异，但官音非常活跃。四句落音为羽、宫、宫、羽，常有羽官交替的色彩。益阳地区的三棒鼓调，多为微羽交替调式。

例4：益阳三棒鼓

1 = $\begin{matrix} b & 2 \\ B & - \\ & 4 \end{matrix}$

贺 红 喜 事

张桂中 演唱

方敦六 记谱

3 1 3 | 6 1 1 6 | 6 1 6 | 6 (打冬 | 仓) 0 6 | 6 1 | 1 3 |

一进 门 来又 喜事 逢。 (哎) 门庭 之上

3 1 1 6 | 5 6 1 | (仓) 3 3 | 6 6 1 | 3 5 $\frac{5}{=}$ 6 | 6 3 3 |

挂彩(哟)虹。 (哎呀) 天上 无 雨 不 下

$\frac{6}{=}$ 3 (打冬冬 | 仓) 0 6 | 6 6 1 2 | 1³ . 6 | 1 1 6 | 6 3 3 |

雨。 (哎) 地(呀)上 (哎个) 无 (啊) 煤(哎又)

3 1 1 6 | 6 5 6 | 5 - ||

不成(罗)亲 哪。

注一：独，龙山方言读 dōu。

〔长沙大鼓音乐〕 长沙大鼓的音乐，由唱腔和过门构成。

唱腔只有一个基本曲调。演员根据不同的唱词，唱出不同的变体。基本曲调由四个腔句组成。每个腔句都有两个分句。宫调式。第一、二、三三个腔句。落音均在主音上方大三度的“3”上，第四腔句落主音“1”。其音列为“6 1 2 3 4 5 6 1”。

例 1：长沙大鼓

选自《碧海红灯》

2
1 = D —
4

欧德林 编曲

6 1 1 3

渔家儿女尽英雄

干 音 记谱

中 速

(06 || 65 56 | 13 21 | 3561 6543 | 2.3 46 | 32 | 1—|

一句 二句
1 6 | 3 5 5 3 | 5 3 5 | 6 3 | 6 3 3 | 6 1 1 6 | 3. 5

夜色 茫茫 波涛 碧涛 红灯 照

三句
1 2 | 5 3 | 3 5 5 | 5 1 3 | 3 5 5 | 6 3 | 5 5 6 | 5. 6

苍穹。 狼牙 礁上 擒 顽 敌， 渔家 儿

四句
1 2 | 3 (4 3) | 2. 3 4 6 | 3 2 | 1 (0 6 :||

女 尽 英 雄。

长沙大鼓唱腔的基本曲调。在编创过程之中，曾吸收澧州道情渔鼓、湘剧和湖北大鼓的某些音调，经过提炼、揉合而成。

例 2：澧州道情渔鼓

选自《闲言碎语》

1 = $\sharp F$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
4 4

走上前来打渔鼓

郭祖敦 演唱

中 速

熊方元、李登舟记谱

$\underline{5} \underline{6} \underline{6} \overset{\cdot}{\underline{6}} \mid \underline{6} - \mid \underline{6} \cdot \underline{5} \underline{3} \mid \overset{3}{\underline{5}} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{5} - \mid$

走上啊

前来打乒 乒啊。

$\underline{5} \cdot \underline{6} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{3} \mid (\underline{\times \times \times}) \mid \underline{2} \underline{2} \overset{1}{\underline{2}} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{2} - \mid \underline{2} - - \mid$

(这个)渔鼓啊

$\overset{3}{\underline{5}} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{2} \overset{3}{\underline{5}} \mid \underline{3} \cdot \underline{2} \underline{1} \mid \underline{1} - \mid \underline{1} - \mid \underline{1} - \mid$ 略

我好久没有唱啊

例 3：长沙湘剧

6 || $\overset{4}{3} \text{弦} - \underset{4}{4}$

北路慢板过门

$\underline{06} \mid \underline{15} \underline{32} \underline{12} \underline{76} \mid \underline{5631} \underline{235} \overset{w}{06} \underline{5643} \mid \underline{2346} \underline{32} \underline{1} - \mid$

长沙大鼓的主要伴奏乐器是二胡和大三弦。演唱者左手执云

板，右手敲击书鼓。根据过门曲调的节奏，句逗，或衬托、或包腔，或填充，有分有合，有密有疏，互相配合。

〔花鼓坐唱音乐〕 花鼓坐唱是个新曲种。她与围鼓在演出形式上，有亲缘关系。但围鼓无固定曲调，根据演员具体情况，可选唱当地流行的戏曲剧目。花鼓座唱已形成自己固定曲调。其音乐素材的来源无严格限制，但保持花鼓音乐朴素、活泼、热烈的风格特点，是其基本要求。目前有《荷沙调》、《洞腔》等数首曲调，已在群众中流传。其中一部分是稍事加工的花鼓戏曲调。

例 1：益阳花鼓座唱

$\frac{2}{1=C} \frac{4}{4}$

选自《种子发芽》

荷 沙 调

陈定国 词

欢快地

张辛汉 编曲

$\frac{6}{8}$ $\dot{1} \dot{1} \dot{1} 6 \dot{3} \dot{3} | \dot{1} \dot{1} \cdot | \underline{\underline{6 \dot{1} 6 \dot{1} \dot{3} 6 \dot{1}}} | \underline{\underline{5 \dot{3} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \underline{\underline{\dot{3} \dot{1}}}}} |$

湖边杨柳发嫩芽，（荷沙荷沙衣荷沙）仓里种谷要出

$\dot{1} 5 \cdot | \underline{\underline{3 5 3 5 \dot{1} 3 5}} | \underline{\underline{5 \dot{1} 5 3 \dot{1} 5}} | \underline{\underline{5 \cdot \dot{1} 3}} | (\underline{\underline{5 \cdot 3 5 3}}$

嫁哟，（荷沙荷沙衣荷沙）今晚挑选育秧员，

$\underline{\underline{\dot{1} 3 5}}) | \underline{\underline{0 \dot{3} \dot{3} \dot{1}}} | \underline{\underline{\dot{1} \dot{1} 3 6}} | \underline{\underline{\dot{3} \cdot 6 \dot{3} \dot{3}}} | \underline{\underline{5 \dot{3} 5 \dot{1} \dot{1}}} |$

队屋里 男男女女 老老少少 七嘴八舌

$\underline{0\ 3\ \dot{1}\ 6} \mid \underline{\dot{1}\ 6\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 5\ 3\ 5\ \dot{1}\ 3} \mid \underline{5\ \cdot\ 3\ 2} \parallel$

闹喳 喳(荷沙)七嘴八舌闹喳 喳 哟。

有的是根据花鼓戏曲调，吸收劳动号子和其他民间音乐的音调糅合而成。

例 2：益阳花鼓座唱

选自《碓歌嘹亮》

$1 = \flat B \frac{2}{4}$

洞 腔

孙文辉 词

中 速

杨运镇 编曲

$\dot{2}\ \dot{5} \mid \dot{2}\ \dot{5} \mid \underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{6}\ \dot{1}} \mid \underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{5\ 6\ 7} \mid \underline{7\ 6\ 5} \mid \underline{\dot{2}\ \dot{7}\ \dot{6}} \mid$

大叔 说罢 丢 碓 索 难不倒 我 们 张 小

$\underline{5\ 6\ 5} \mid (\underline{5\ 5\ 6\ \dot{2}\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 5}) \mid \dot{1} \mid \underline{5\ \dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{6}\ \dot{1}} \mid$

娥， 她 带领 姑娘们 齐上

$\dot{2} (\dot{2}) \mid \dot{2} \cdot \underline{\dot{2}} \mid 5\ 5 \mid \underline{\dot{6}\ \dot{2}\ \dot{6}} \mid 5\ 5\ 0 \parallel$

阵， 八 个 姑娘 来 打 碓 哟。

花鼓座唱的曲调，多为四句式歌谣体。在运用中，可采用曲牌联缀体的音乐体制，也可采用板式变化体。更多的是二者有机结合的混合体。有些曲目的音乐，根据内容的需要，出现一板三眼，有板无眼和散板等板式。如根据京剧《龙江颂》改编的花鼓座唱，就有一大段有板无眼（四分之一）的垛子板：

$\underline{3\ 5} \mid 5 \mid \underline{0\ 1} \mid \underline{1\ 1} \mid 5 \mid \underline{6\ 3} \mid 5 \mid (\text{下略})$

龙 江 大 队 江 水 英

花鼓座唱的伴奏乐队由文、武二场组成。文场方面有大筒、二胡、三弦、唢呐、笛子、笙等乐器。由大筒主奏。大筒形似胡琴。声音较胡琴粗犷。武场由一鼓、一锣、二钹、一小锣组成。由司鼓领奏。演员兼乐队，乐队兼演员。

花鼓座唱演出照

〔嘎堂套音乐〕 嘎堂套的曲调，是在低腔瑶歌的基础上，吸收当地汉族小调的某些音调发展而成，由锣、鼓等打击乐伴奏。近年来增加唢呐、笛子等乐器。音域在五至八度之间，也有宽达十二度的。山歌体。唱腔中可加道白。主要曲调有引调、飞了飞、冷罗拉勒、招禾魂、木兰夸吧汝红红等数首。大都由一对上下句和四个乐句构成。音乐上属曲牌体。

例 1：资兴瑶族嘎堂套

$1 = G \quad \begin{array}{ccc} 4 & 3 & 2 \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ 4 & 4 & 4 \end{array}$

引 调

赵四姣 演唱

曹玉章 记谱

自由地

I

II

5 6 5 — — | 3 5 3 — — | 3 3 2 1 3 5 | 5 — — — | 5 5 1 3 |

明 海 龙 春 堂 套 喔， 龙粮图杯

III

$\frac{3}{4}$ 5 6 5 — — | 3 1 1 ~ | 1 3 5 | 5 — — | 6 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 — — — |

景 图 代 横 已 门 青门 净

IV

5 5 1 | 3 — $\frac{3}{4}$ 5 — | 3 — 2 1 | 1 1 • 1 ~ | 1 — ||

某水 枕 楼 喔 台喔。

上例前两句是问句：“今日行来几日路，身上带来几日粮？”后两句是答句：“今日行来七日路，身上带来七天粮。”歌词中使用了隐语。“路”，指歌手唱歌的历史有几年了。“粮”，问歌手能演唱多久时间，或能演唱多少首歌。

嘎堂套在曲牌连接上有一定程式。一般先唱〔冷罗拉勒〕(-)，然后接〔引调〕，再接其他曲牌。

例 2：瑶族嘎堂套

赵四姣 演唱

曹玉章 记谱

3
1 = G —
4

稍 慢

冷 罗 拉 勒

1 1 3 5 | 5 — — | 5 1 5 — | 3 1 • 1 | 5 1 5 3 | 1 — — |

冷罗拉 勒 勒 拉 勒， 拉 勒冷 罗

3 3 3 — | 5 0 0 ||

勒拉勒 塞。

嘎堂套的锣鼓乐，具有前奏、填空、断腔和联接乐句、乐段和曲牌的功能。也有个别段落，由锣鼓配合演员的动作表演的。

例 3：瑯族嘎堂套

4 2
1 = G — —
4 4

飞 了 飞

盍贡兴 演唱

曹玉章 记谱

(冬冬 | 匡且匡且 | 匡且匡且 | 匡且匡 | 匡且匡且 | 匡 • 且以且 |

昌一) | 7 5 — — | $\frac{7}{4}$ 2 — — 3 | 2 5 $\flat 7$ 6 5 |

fei liao fei fei liao a

飞 了 飞， 飞 了 啊

5 — — — | 2 7 2 3 2 | $\frac{7}{4}$ 2 — — — $\frac{7}{5}$ | 7 5 5 — |

fei gai jian na e jin dao a

(1)
飞， 解 神 意， 船 头 啊

7 7 2 3 2 — | 2 5 7 6 5 | 5 — — 0 | 2 2 3

zei fen la zai jie ya fen . gai du

子 孙 啦 解 家 呀 仙， 解 得

2- | 5 2 $\frac{2}{7}$ - | 5 5 5- | 7 7 2 $\frac{3}{2}$ | $\frac{7}{2}$ -

zei Zong Zou se jie fen a jua ai e jin.

祖 宗 家 神 真 意 转,

7 2 7- | 7 5 5 $\frac{7}{7}$ | 5 2 7 $\frac{6}{5}$ |

dai jiu se zei fen la juan wan na a

来 救 子 孙 上 岸

5 $\frac{7}{2}$ -7 | 7 5-0 | 7 $\frac{2}{7}$ 2- $\frac{2}{7}$ 7 | $\frac{2}{3}$ 5 7

shen a. fei liao fei, fei liao a

生 啊。 飞 了 飞, 飞 了

$\frac{5}{5}$ --- ||

fei.

飞。

例 4: 瑶族嘎堂套

“开山”伴奏谱

盘贡兴 演奏

黄玉章 记谱

昌 (注三) 昌 | 昌昌 | 昌次昌 | 昌次昌 | 昌次次昌次 | 昌次昌 |

当当起 | 当当昌 | 当当起 | 当当昌 | 当起当起 | 当起当 | 昌次次

昌次 | 昌昌 ||

嘎堂套演出照

注一：因歌中百冷罗拉勒的衬词，故名〔冷罗拉勒〕；

注二：gai，求的意思；

注三：昌，锣，次，钹，堂，大锣闷击。

〔春锣音乐〕 春锣流布于全省大部分地区，唱腔多与方言结合，宣叙性较强。曲调多由上下两个呼应式乐句和由起、承、转、合四个乐句构成的单乐段结构。

例1：长沙春鼓

2
1 = C —
4

黎书祥 演唱

苏 琴 记谱

中 速

打

春

$\dot{3} \ 6 \ \dot{3} \mid \dot{6} \ 6 \cdot \overset{3}{\underset{=}{\text{三}}} \mid \underline{2 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{1} \ 6} \mid \underline{\dot{3} \ 6 \ 6 \ \overset{6}{\underset{=}{\text{六}}} \ 7} \mid \# \dot{1}$

我在(哎)外面 发锣(哎)鼓 向阳花 木 早

$\underline{\dot{3} \cdot \dot{6}} \mid \dot{6} \setminus \dot{3} \mid (\text{匡冬冬} \mid \text{匡冬冬} \mid \text{匡匡} \mid \text{匡一}) \parallel$

逢 春 哪。

例 2：衡东春锣

谭赞玉 演唱

向柏华 记谱

2
1 = A —
4

报 春

中 速

(打) | $\frac{6}{\tau}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ \cdot | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ |

手执 小 锣 把 锣 开。 随手

$\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ — | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\frac{6}{\tau}$ $\dot{1}$ — |

带宝 进府 来。 门迎春夏 秋呀冬 福，

$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\frac{\dot{1}}{\tau}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ — | (打邦邦邦 | 打邦打 | 邦 —) ||

户纳东西 南 北 (哎) 财。

上例是由四个乐句构成。第一、二、四三句均在主音“5”上，第三句落“1”，有“转”的意味。演唱者谭赞玉（1903—），十二岁开始从父亲学艺，十五岁单独出门演唱。经常在衡山、衡东、礼陵、长沙等地演出。除继承先辈传授的〔报春歌〕、〔摆阵图〕等传统曲目外，还与父亲合编了《光绪皇帝崩龙架》、《如今世界大不同》等新曲目。

〔赞土地音乐〕 赞土地是一个流布极广的曲种。各地的名称不尽相同。从当地山歌、小调衍变发展出来的〔赞土地调〕，各有特点。曲式上多为由两个腔句或由四个腔句构成的段式结构。

表演者自击小锣。小鼓伴奏。锣鼓乐多作前奏和间奏使用。

例1：零陵出脸子

2
1 = G —
4

李占云

演唱

贺湘英

出 脸 子 调

唐壁光 记谱

(冬冬昌 | 冬冬昌 | 冬昌冬昌 | 冬冬昌 | 冬昌冬冬 | 昌 0) |

6 1̇ 3 5 | 6 1̇ 3 . | 5 1̇ 2 | 3 — | 3 5 1̇ 2 | 3 5 3 | 5 3

土 地 公 来 土 地 公， 一 年 四 季 显

6 | 5 — | 6 6 | 5 — | (冬冬昌 | 冬冬昌 | 冬昌冬昌 | 冬冬昌 |

神 通 哪。

冬昌冬冬 | 昌 0 | 1̇ 6 1̇ | 3 5 6 | 1̇ 6 1̇ | 3 5 | 6 1̇ | 6 1̇

土 地 婆 来 土 地 婆 日 管 鸡

3 5 | 3 1̇ | 6 1̇ 6 5 | 6 5 | 5 0 ||

来 夜 管

鹅。

例2：绥宁唱土地

唱 土 地

5 5 6 2̇ | 2̇ 2̇ 6 5 | 2̇ 2̇ 6 | 6 5 6 1̇ | 2̇ — | 1̇ — | 5 5 6

花 开 (的) 只 因 (那) 阳 啊 春 早 哟， 我 土

1 | 5 5 6 5 $\frac{3}{4}$ 2 | 5 5 6 | 2 1 6 5 | 5 0 ||

地 只因(哪 呀)新呀 春 来。

例3: 黔阳扮土地

1 = b $\frac{2}{4}$

扮土地调

选自《拜年》

朱德梅 演唱

稍 快

汪志翔 记谱

(当 当 | 当 0 | 当 当 0 当 | 当 当 | 当 0) |
 $\frac{3}{4}$ 5 . $\frac{3}{4}$ 5 5 3 | $\frac{3}{4}$ 5 3 . 2 | $\frac{3}{4}$ 5 . 3 2 3 2 | $\frac{3}{4}$ 5 $\frac{3}{4}$ 5 5 3 |

内 面(就) 沙锣 响 连 天, 喜听

$\frac{3}{4}$ 5 5 3 $\frac{3}{4}$ 2 | 2 3 $\frac{2}{4}$ 1 | $\frac{1}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ 5 | (当 当 | 当 当 0 当 |

土地 说 根(哪) 源,

当 当 0 当 | 当 当 | 当 0) | $\frac{2}{4}$ 3 . 5 $\frac{3}{4}$ 5 5 | 2 5

双 脚(就) 离了

$\frac{2}{4}$ 3 | $\frac{3}{4}$ 5 5 | . 3 | $\frac{3}{4}$ 5 $\frac{3}{4}$ 2 2 3 | 5 $\frac{5}{4}$ 3 $\frac{3}{4}$ 5 3 2 | $\frac{3}{4}$ 2 . 3

了 仙山 哪 殿 拨开 乌 云 下 凡

1 | 5 $\frac{6}{4}$ 5 | (当 当 | 当 当 0 当 | 当 当 0 当 |

当 当 | 当 0) :||

上例基本上由一句唱腔加一句锣鼓点的小过门构线, 可任意反复。

常德打土地, 曲调十分丰富, 大致有三个类型。

1. 以唱腔字数而划的。可称为“诵唱型”。如〔十七七三〕、〔十七三〕、〔六七三〕、〔八五六七三〕、“七字调平”。

“十七七三”如：

站立阳关道，细听亲口表，（十）

爹爹今朝回来了，（七）

麻布洗脸初相交，（七）

才会到。（三）

〔七字调平〕，即七言四句体。诵唱型曲调，占打土地曲调中的多数。

2. “打趣型”，即演唱曲目中人名见划分。如〔三妈土地〕。

例1：常德打土地

2
1 = C —
4

郑觉嗜 演唱

邓水清 记谱

三 妈 土 地

中 速

（0打打 | 台台台 | 0台台台 | 匡令且令匡令且令 | 匡且令且 |
令匡令且令 | 匡打） | 1 2 3 5 3 | 3 1 1 3 | $\frac{6}{\text{E}}$ 1 1 $\frac{6}{\text{E}}$ 1 |

（女）谁 个 到我的 门来（啊）

3 6 5 | 1 2 6 1 | 6 1 6 1 | 1 6 | 5 1 2 6 1 5 | 3 1 6 1 |

拍 拍 我的 门 儿（啊）做么（啊 啊） 得勒

6. • 0 | $\frac{3}{\text{E}}$ 5 5 5 | 6 3 5 3 | 3 1 3 | • 3 | 1 3 1 6 |

哎 (男)不是(啊)别人(哎) 把门(哎) 拍

3 3 1 2 1 | 6 0 | 6 1 6 • | 3 5 3 5 | 6 7 6 5 3 | 6 1 6

老你妹 呀, (女)喂! (男)就是你们 公公 啊 回了

$\frac{6}{\text{E}}$ 5 | $\frac{2}{\text{E}}$ 3 1 2 | 3 3 2 1 | 6 5 | 略

家(哟 哦) 姐哟哦 哦

3、以地名而划分的, 可称为“叙事型”。唱词七言四句体, 按起承转合, 愿 则构成唱段。有“逢四行腔”的规律。曲调有〔汉寿土地〕、〔天门土地〕、〔荷花土地〕等数首。

例: 常德打土地

1 = C $\frac{4}{4}$

梁山土地

郑觉喈 演唱

邓水清 记谱

6 5 3 2 5 3 2 | 6 1 1 1 6 5 | 3 2 1 $\frac{6}{\text{E}}$ 1 6 1 | $\frac{3}{\text{E}}$ 5 —

东 边 打 动 龙 凤 鼓。 西 边 撞 动 阴

$\frac{3}{\text{E}}$ 6 | • 1 | 1 — 0 0 | 6 1 2 6 6 | 6 6 1 3 3 | • | 3 6 1 3 2 1 |

阳 钟 龙 凤 鼓(哎) 阴阳 钟 。 听 唱

6 | • 1 3 | • 2 1 $\frac{2}{\text{E}}$ 3 2 | 2 — — — | 2 2 — — | 3 2 1 2 | 3 5

梁 山 勒 。 土(哎) 地 公 。

3 5 2 3 | 2 . 1 6 — — ||

扮 土 地
演 出 照

〔莲花闹音乐〕 莲花闹分喊口和唱口两类。唱口类的莲花闹，各地艺人都有自己的基本唱腔。

莲花闹调多为呼应式上下句的单乐段结构。为了渲染热闹欢快的气氛，湘南一带的艺人，经常在唱词中间使用“牡丹花”、“令令罗”、“兴隆子山”、“梭拉溜子梭”等衬词、衬腔。演唱时多为独唱，以及有领有合的形式。演员边打竹板伴奏。

例1：邵阳莲花闹

2
1 = C —
4

恭喜发财

陈桃源 演唱

洪 滔 记谱

稍 快

(可打打可 | 可打打可 | 可打打可打 | 可打打可 | 可0 | 可0) |

5 5 3 3 2 | 3 2 1 6 | 5 3 2 2 | 3 2 1 4 | 5 . 6

(领) 莲花 落 两块 牌，那边 打到 这边。(合)(梭拉

5 3 | 2 1 6 | 5 6 1 2 1 | 2 2 1 6 | 3 2 1 2 1 | 5 6 5 |

溜子 差里梭)(领)喜 老板(哎)大发 财呀。(合)

5 . 6 5 3 | 2 3 1 1 2 | 5 5 3 2 3 2 3 | 3 2 1 6 | 5 3

(溜切差朋 梭拉溜子梭)(领)老板 你 发财 发

2 1 | 3 2 1 6 | 5 . 6 5 3 | 2 3 2 1 6 | 2 6 1 2 3 5 3 |

得 好 (合)(梭拉一子梭 哟)(领)金银(哪)

1 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 1 1 6 5 | 5 . 3 5 | 5 6 5 3 2 |

财宝 滚进来 呀(合)(溜切差梭里多

1 3 2 1 6 | 5 - ||

溜切差朋梭)

例 2: 邵阳莲花闹

$1 = \frac{2}{4}$

兴隆子山

吴彩春 演唱

朱国志 记谱

中 速

3 1 2 3 1 | 3 1 6 3 1 2 | 2 3 6 | 1 . 6 $\frac{5}{\underline{6}}$ 6 |

【领】两块竹板 打出 声呐(合)得兴隆子山 啊。(领)

3 3 1 2 3 | 3 6 1 2 3 | 1 6 1 5 | 5 5 | 5 5 6 1 1 | 1 3

今天来到你 贵家门呐(合)牡丹 花 花花 花花子芙蓉 赛牡丹

1 3 | 1 6 5 | 略

丹呐 牡丹花

上二例在湘南和湘中一带具有代表性。它由主腔和衬词相间出现而成。一般主腔由领唱者担任，和腔者唱衬腔。在常德等地区的莲花闹曲调，大多没有衬腔。

例3：常德莲花调

1 = A $\frac{2}{4}$

郝世政 演唱

艺敏 记谱

中速

赞 老 妈 妈

(呱— | 呱—) | 1 2 1 2 | 5 3 2 | (呱·) 3 | 2 3 5 |

门环(里就)拉拉(哎)

(这)闹 喳

5 3 5 | 5 3 5 5 | 2 5 3 | (呱·) 5 | 2 5 3 2 | 5 3 0 |

喳， 窥见东家 一 位 (啊)老妈(呀)妈，

6 1 | 5 6 5 | (呱—) | 6 1 6 1 | 2 0 | 2 1 6 | 1 5 · |

你在 府上 掌大 家。 孙儿 孙女

(呱·) 1 | 6 2 1 6 1 | 2 0 |

(啊)孝 顺 她。

衡南县一带的莲花闹，唱腔十分丰富。它有板式变化。有散板。一眼板。三眼板和有板无眼等板式。

例4：衡南莲花闹

1 = A

九九十八弯

王先福 演唱

吴利宾 记谱

廿

6 5 6 6 5 5 5 5 2 1 . 5 6 5 5 3 3 3 2 1 1 $\frac{6}{5}$ 5 3 2 - 5 $\dot{1}$

山茶打花 (哎你在) 早 (哎) 逢啊 春 (一枝莲哪 花 开 闹金

稍快

6 6 5 4 2 5 2 . 3 2 3 1 2 . 0 | $\frac{2}{4}$ 1 . 6 1 $\frac{2}{5}$ | 3 6 5 3 |

挨一朵莲 花开 解 劝金 奉劝 您)

5 6 5 1 . | 6 $\frac{1}{5}$ 6 5 3 | 2 - | 略

随带一本 劝 世啊 文。

例 5: 衡南莲花闹

1 = G

刘湘林 伍志识等演唱

唱 古 人

稍 快

吴 利 宾 记谱

..... 3 6 3 | 1 6 3 1 6 | 6 - | 6 - | $\frac{4}{4}$ 6 1 6 1 3 6 1 |

(齐) 呀转 身 (呀那 火 嘿) (领) , 十字 (个) 一 横

3 3 1 6 6 1 6 | 6 3 0 0 | 6 1 5 3 5 3 | 1 6 . 3 1 6 6 - |

添 (那) 在 上 , 甘 罗 哎 十二 哎

1 1 $\frac{1}{5}$ 3 1 6 | 6 - | 略

为 丞 相。

它运用改变调式、调性的手法, 来增强唱腔的表现力。

例 6: 衡南莲花闹

刘湘林、刘大惠 演唱

摘句(一) 1=G

吴利宾 记谱

.....5 $\dot{1}$ | 6. $\dot{1}$ 6 5 | 3 6 5 3 | 5 6 5 3 | 2 2 3 | 2 1
 闹金 坎 呀 莲哪 花 开哟

转 1=C (前 2=后 6)

6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | 2 - | 1 5 6 1 | 6 5 5 5 | 5 1 6 1 | 1. $\dot{2}$ 5 6 5 3 |
 一字 写 一呀横长, 红脸黑须 关 云 罗
 2 - | 6 5 2 2 1 | 1 6 5 6. 2 | 1 1 6 5 1 2 1 6 |
 长。 过呀五关 斩呀六将 擂鼓 三通

1 6 1 6 5 3 | 2 - ||

斩蔡 阳。

摘句(二) 1=C

转 1=G (前 5=2)

.....6 1 5 2 $\frac{2}{5}$ | 6 1 5 2 $\frac{2}{5}$ | 2 5 3 2 | 1. 6 5 3 | 2. 3 |

倒 十字 顺 十字, 再 唱个 十 呀字

1 6 1 2 3 | 2. 3 | 3 6 3 | 1 1 3 1 6 | 6 - | 咯

嘿呀嘿 啰 嘿。 打那转 身那那哎 嗨

上面两个摘句。是主调与属调、下属调之间的转换。属近关系转调。有时也出现远关系转调。如〔九九十八弯〕:

1 = A $\frac{2}{4}$

转 1 = G (前 2 = 后 3)

..... 5 $\dot{1}$ | 6 6 5 4 2 | 5 $\dot{2}$. $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ || $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 |

闹金 垓一支莲哪 花开

这边呀唱到啊

3 6 5 5 6 5 | $\dot{3}$. $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ 6 6 $\frac{3}{4}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | 6 6 6 $\dot{1}$ | 6 3 $\frac{3}{4}$

那边 来呀 柳 啊哎 莲花二 龙山那 啊洛阳河 桥下

$\dot{3}$ $\dot{3}$ 5 | $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 | 6 $\dot{3}$ 5 $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{1}$ 6 6 |

水东 流啊 牡丹 花金 鸡 赛 芙蓉啊 牡丹 花(略)

〔霸王鞭音乐〕 霸王鞭的唱腔。属单曲体。即由一个基本曲调。反复演唱。旋律优美。动听。有起有伏。因霸王鞭属走唱类曲种。钱鞭要配合唱腔。拍打身上各个部位。以辅助演唱所以节奏规整。多为起、承、转、合四个乐句构成的乐段结构。

例 1：麻阳霸王鞭

选自《姜子牙说亲》

1 = G $\frac{2}{4}$

霸王鞭调

莫兆学 演唱

稍 快

张平匀 记谱

3 $\dot{1}$ 6 | 2 $\dot{1}$ 6 | 5 6 $\dot{1}$ | 6 5 3 | 2 . 3 | 2 $\dot{1}$ 6 5 6 | 1 - |

你说那 昆仑 大帝 邦。(里 呀 里 罗 里

5 5 5 | 6 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 · 3 | 2 1 6 | 5 · 6 |

子牙(哪) 今 年 娶 妻 房, (众 连 罗

1 6 | 5 - | 5 1 6 | 5 1 6 | 5 1 6 | 5 3 | 2 · 3 | 2 1

里连 罗) 六十呀 八岁(呀) 黄花 女(呀)里 呀 里

6 5 6 | 1 - | 5 5 5 | 6 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 · 3 | 2 1 6 |

罗 里) 七十(的)二 岁 做 新 郎。 (里 连

5 · 6 | 1 6 | 5 - ||

罗 众连 罗)

霸王鞭是全省广为流布的曲种,各地的唱腔,都与当地的民间歌曲有亲缘关系。在调式、旋法和衬词的使用上,都有自己的鲜明个性。

例2:会同打花棍

1 = G $\frac{2}{4}$

丰收歌儿传四方

坪村宣传队词

吴宗泽 编曲

中 速

2 2 2 3 | 5 6 5 3 2 | 6 6 6 6 6 3 | 5 6 5 3 2 | 2 5 3 |

打起(那个)花 棍 喳喳啦啦啦的 响 呀。丰收

2 · 3 2 1 | 5 6 1 2 1 6 | 1 1 6 5 | 1 1 6 1 5 6 | 1 · 6 |

歌 儿 传呀 传 四 方哪 若问丰 收

2 • 3 5 3 | 2 3 2 1 6 | 5 • 5 3 5 | 6 1 6 5 | 5 3 3

哪 里 来 呀？毛 主 席 号 召 广(呀么)

5 1 | 2 2 (喳喳) | 6 5 6 5 6 1 | 5 — ||

广 积 粮 哪， 广 积 粮。

上例由曾岗、贝琳编导，1974年参加全省业余文艺会演，后收入舞台艺术片《群众文艺开新花》。

〔雷却音乐〕 雷却只有一个基本曲调。由一对上下句构成的单乐段结构。没有伴奏。因曲目的歌词内容和歌师的师承关系。歌师本身的嗓音条件。可能出现多种变体。其基本曲调大体一致。风格与江华平腔瑶族歌〔拉发〕接近。

例1：江永雷 却

2 3
1 = G — —
4 4

永州打上江华县

盘才佑 演唱

胡铁冰 记谱

稍自由

5 5 2 | 2 ^b 7 5 2 5 6 5 | 5 5

瑶语：yun jiu na da fa gang hua yuan gong wa

汉语：永 州 哪 打 上 江 华 县。 江 华

$\underline{2 \quad 2 \quad 2} \mid \underline{\overset{\frown}{6 \ 5}} \ 5 \cdot \mid \underline{5} \quad 2 \quad \underline{\overset{b}{7}} \quad \underline{7} \mid \underline{5} \quad \underline{5}$
 jiú rǔi nà ló lǐ gēn shàng yī nián mián dài
 九 水 那 罗 里， 庚 辰 年 间 麻 江

$\underline{2 \quad 2 \quad 2 \quad 2} \mid \overset{6}{\underline{5}} \quad 5 - \parallel$
 sāng huī fú biān nà shēn .
 冲 水 要 翻 哪 身

上例为徵调式。音列为“ $5 \ 6 \ \overset{b}{7} \ 2 \ 5$ ”。是由两个乐句构成的单乐段结构。第一乐句的尾部，有“哪 哩”的衬词。故又称这首曲词为〔哪 哩〕。

雷郝音乐唱腔。除《哪罗哩》外，还有一种〔勒那勒〕。它由〔梅花碗端〕、〔洪水河〕、〔荷叶杯〕等七首歌曲构成。

〔甘嘎音乐〕 甘嘎是说唱结合的曲种。没有乐器伴奏。每说一段之后，再唱一段，如此多次反复。常用平腔瑶歌〔赶从〕演唱。赶从可直译为“讲歌”。有朗诵性歌曲之意。由四个乐句构成。带有起、承、转、合的意义。

例 1：（常宁瑶歌赶从）

$1 = G \quad \frac{2}{4}$

谁置白头谁置天

盘文武、盘水共演唱

唐特凡 记谱

稍 慢

$\underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5} - \mid \underline{5} - \overset{6}{\underset{5}{-}} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{1} \mid$
 谁 置日 头谁置 天, 谁置 江 河谁置
 $\underline{1} - \mid \underline{1} - \mid \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{5} \mid \cdot \underline{6} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{1} - \mid$
 田, 谁置日 头 出珍宝,
 $\underline{5} \underline{3} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{3} \mid \underline{1} - \mid \underline{1} - \parallel$
 谁置歌曲 世 上 传?

〔排话音乐〕 排话是唱说结合，以唱为主的曲种。演唱时，不用乐器伴奏。唱腔部分基本上是由上下句组成的段式结构。与当地苗歌山歌风格近似。节奏自由、徐缓。音列为“ $5 \uparrow 5 6 \dot{1} \dot{2}$ ”。“三七七七”和“七言两句”体，是常见的词式。每唱完一段之后，插入道白，然后再唱，如比循环，直至把一个故事演唱完毕。道白之后接唱时，有时出现过渡式的衬腔短句。图示如下。

唱腔 + ||: 道白 + 过渡句 + 唱腔 :|| + 尾句 (常呼喊“哦—喂”二字)

例 1: 城步苗族排话

1 = D

白 鹭 鸶

银 龙 演唱

邓玉华 记谱

自由地

6[↑]5 6[˙]1[˙]6[˙]1 1̇ - 6[˙]1[˙]6[˙]1[˙]6[˙]1[˙]1 - 6[˙]5. : 1[˙]6[˙]1[˙]6

苗语拼音: ma lu Xi

b1

汉 意: 白 鹭 鹭

飞

6[↑]5. 5 1̇.6 : 5 5[˙]1[˙]6[˙]1 1̇ - | 5 1[˙]6[˙]1 1̇ 5[˙]1[˙]6[˙]1 :

go yan dao jio ba yi ba yi guai tan

过 石 头 穿 白 衣, 白 衣 漂 亮

1[˙]6[˙]1 6[˙]1[˙]6 1̇ 5 - : 6 1̇ 5 5 5 1̇ 5 : 1̇5[˙]1 1̇5[˙]1 1̇ - |

ta o eng yu da dong gai so so bi.

他 人 爱, 有 伴 同 鸣 双 双 飞。

6[˙]1[˙]6[˙]1[˙]6[˙]1[˙]6[˙]1[˙]1̇ - | 5 5 5 |

道白

〔古嗯音乐〕 古嗯就是唱古人的意思。只唱不说，不用乐器伴奏。基本曲调一个，节奏自由，山歌体。由上下四个乐句构成。上句落“1”，下句落“5”。一个曲目，由一对上下句反复演唱完毕。

例 1: 城步苗歌古嗯

1 = G

十 写

银 龙 演唱

自由地

邓玉华 记谱

上句

6 1 6 1 1 6 1 6 1 6 1 6 ↑ 5 6 : 6 1 6 1 6 1 6 6 ↓ 6 1 1

苗语拼音: a jio

ba zi xi ho

yan,

汉 意: 一 张

白 纸 四 方

裁。

下句

6 1 6 1 6 5 5 : 1 6 ↑ 5 6 1 6 1 - : 1 6 5 5 ↑ 5 5 - :

tu yi sa jio tu ni lai o

初 一 写 信 初 二 来 哦

过渡句

上句

6 1 . 1 6 1 6 5 : 6 1 6 5 6 1 6 5 5 6 : 6 1 - 6 1 6 1 6 1

Wuo

tu san sa Zuo Wayo san be

喔 哦

初 三 写 张 哇 梁 山 伯

下句

6 1 | 1 6 5 5 6 1 5 1 6 : 6 ↑ 5 | . 5 - | 下略

tu xi sa zuo dao yin dai wo

初 四 写 张 祝 英 台 哦。

在演唱中。艺人有时为了喘喘气。或要记下一句唱词。可加

上短小的过渡句。有时也可以不加。

〔圣谕音乐〕 圣谕是全省广为流布的曲种。大多是“讲圣谕”。属歌唱类的“唱圣谕”，仅在黔阳、沅陵等县流布。它的唱腔宣叙性强、旋律比较流畅、柔和，节奏自由。根据当地方言“倚字行腔”，“以腔带字”。结构是由多对呼应式上下句反复演唱。不需乐器伴奏。中间可以插白。

例1：黔阳圣谕

4
1 = $\frac{4}{4}$
4

选自《卖花传》

孟光华 演唱

稍自由

圣谕调 (一)

宣少芝

记谱

唐光荣

$\underline{5\ 5}\ \underline{\dot{5}\ \dot{1}}\ 6\ \underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{\dot{1}\ 5} \mid 0\ \dot{1}\ 5\ 6\ \underline{\dot{1}} \mid \underline{\underline{5\ 6}}\ 5\ \underline{\underline{6}}\ 5\ \underline{\underline{6}}\ 5\ 4\ 0 \mid$

刘百 万卧病 床 开言论啦。

$\underline{5\ 6}\ \underline{3\ 5\ 6}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \underline{\underline{6\ 5\ 3}} \mid \underline{3\ 5\ 2\ 6}\ \underline{\underline{5\ 2\ 6}}\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid \underline{\underline{6\ 1}}\ 5\ \underline{\underline{1}}$

叫声贤 妻 呀 你你 听过 细 啦， 自从 夫

$\underline{\underline{1\ 0}} \mid 0\ 5\ \underline{\underline{6\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 1}} \mid \underline{\underline{5\ 6}}\ 5\ \underline{\underline{6}}\ 5\ \underline{\underline{6}}\ 5\ 4\ 0 \mid 4\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{1}}$

妻 来配 定啦

只想

$\underline{\underline{6\ 1}}\ 6\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \underline{\underline{6\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{2\ 2}}\ 5\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid$

到老 哇 自头(哇)人。

例 2：沅陵圣谕

4 3
1 = A — —
4 4

选自《赵琼瑶哭五更》

陈开显 演唱

稍自由 圣 谕 调 (二) 杨光明 记谱

5 5 • 6 5 3 0 5 5 3 | 5 $\frac{2}{\tau}$ 3 $\frac{2}{\tau}$ 3 $\frac{2}{\tau}$ 3 $\frac{2}{\tau}$ 3 2 1 0 | 5 3

琼瑶 女子 泪 长 倾 . 颖颖

5 $\frac{2}{\tau}$ 3 $\frac{2}{\tau}$ 2 1 1 2 | 6 6 $\frac{5}{\tau}$ 6 0 0 | 6 $\frac{6}{\tau}$ 3 . 1 $\frac{1}{\tau}$ 6 $\frac{5 6}{\tau}$ 1 1 . 2

珠 泪 湿衣襟 . 琼瑶 且 把 (哦 哦)

3 3 | 3 5 $\frac{2 2 2 1}{\tau}$ 6 5 3 | 5 2 3 $\frac{2 2 1 6}{\tau}$ | 2 $\frac{1}{\tau}$ 2 6 6 0

兰房 进 , 思前 想后哦 珠 泪淋 .

0 |

常德等县的善书，也有唱腔。唱词为“三三四”的十字句。

曲调也是由上下两个乐句构成的单乐段。

例 3：常德善书

4 3
1 = F — —
4 4

为人在三关下要尽孝道

王金容 演唱

蔡中石 记谱

节奏自由

6 1 • 1 — | 5 5 2 | 5 3 2 — | 2 3 3 3 1 2 | 1 6 • 0 |

为人 在 三关下 (哎) 要 尽孝道 哎

3 3 . 2 3 6 6 . | 6 3 2 ²/₂ 1 . 6 | 2 1 2 5 6 | 5 — — 0 ||

父的 骨 母的 肉（哇） 是不不差分毫喂